



Secolul 20

@Asociația Ziarștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALEXANDRU BACIU

COPERTA:
SILVIA RADU
Portret la portret



Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANĂ, YASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

253-254-255

1-2-3 • 1982

SUMAR

EUGÈNE IONESCO Restituiri în actualitate

MARIN SORESCU: *Eugen Ionescu față cu Victor Hugo — Însemnări neisprăvite despre un studiu neterminat* • 9

EUGÈNE IONESCO: *tălmăcind din TUDOR ARGHEZI: L'Androgyne, ulot, Le Promis, Langueur, A cache-cache, Incertitude* • 15

EUGEN SIMION: *Albul și negrul* • 23

EUGÈNE IONESCO: *Descoperiri, în românește de Alina Ledeanu* • 31

EUGENIO D'ORS rememorare

JACQUES LASSAIGNE despre EUGENIO D'ORS
în exclusivitate pentru «Secolul 20» • 43

EUGENIO D'ORS și l'ALMANACH DES ARTS

EUGENIO D'ORS: *Sub semnul «Furtunli»*

EUGENIO D'ORS: *Scrisoare deschisă lui Pablo Picasso*, în românește de Alina Ledeanu • 51
EUGENIO D'ORS: *Civilizație în istorie*, în românește de Andrei Ionescu • 59
ANDREI IONESCU: *Seninătatea în stare de alertă* • 66

JOAN MIRÓ

SECOLUL 20: *Miró catalanul* • 71
JOAN MIRÓ: *Profesiune de credință* • 74
ALEXANDRE CIRICI-PELLICER: *7 rațiuni pentru a-l iubi pe Miró*, în românește de Ani Virgil • 77
LLUIS PERMANYER: *Miró-gravurul*, în românește de Tudora Șandru-Olteanu • 87

SUDUL, DINCOLO DE EXOTIC ȘI CONVENȚIONAL GIUSEPPE GALASSO — L'ALTRA EUROPA

FLORIAN POTRA: *Cealaltă Europă e aceasta* • 94
GIUSEPPE GALASSO: *L'altra Europa (Cealaltă Europă): Sărbătoarea, fragmente, capitolul III și Concluziile în românește de ANCA GIURESCU* • 97

INTILNIRI DIN PĂMINTURI

CESARE PAVESE MARIN PREDĂ revelația debuturilor

CESARE PAVESE: *Intrusul, Pământul exilului, Noapte de sărbătoare*, în românește, cu o prezentare de Mara Pașca Chirițescu • 131
GEO ȘERBAN: *Obsesiile artistului tânăr* • 166
MARIN PREDĂ: *Pirlitu, Salcîmul* • 175
L'Accacia, La colline, Le cheval, Avant de mourir, Midi d'Été, în franceză de Micaela Slăvescu • 183
EUGEN SIMION: *L'espoir, contre la solitude*, în franceză de Micaela Slăvescu • 198

REVISTE ÎN ORIZONT EUROPEAN

La Quinzaine littéraire

GEORGETA HORODINCĂ: *O revistă citită în 70 de țări* • 203
MAURICE NADEAU: *Sartre și «idiotul familiei», Un suprealism pentru viitor, Întoarcere la povestire* • 207
MARGUERITE DURAS: *Una din cele mai impresionante lecturi* • 216
J. FAUCHEREAU: *Opera riguroasă a lui Tristan Tzara, selecție și traducere de Georgeta Horodincă* • 220

RESUSCITARI MEDITERANEENE

Sculptură de Silvia Radu

DAN HĂULICĂ: *Tentația arheologicului*
GETA BRĂTESCU: *Pagină de carnet*

UN BILDUNGSROMAN ÎN SCRISORI

NIKOS KAZANTZAKIS cătred PANDELIS PREVELAKIS

«Un neîmpăcat»; *Scrisori, 1927—1943*
în românește de Polixenia Karambi • 225

ATELIERUL TRADUCERILOR

O nouă etapă în asimilarea lui ESENIN versiunea Ioanichie Olteanu

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Trei copii fără original* • 239
GHEORGHE GRIGURCU: *Esenin într-o nouă ipostază* • 249
LEONID DIMOV: *Funia de zgură de-acasă* • 246
ELENA LOGHINOVSKI: *O versiune modernă* • 247

GIANCARLO VIGORELLI
eficiența dialogului european

MARIUS RALIAN: *De vorbă cu Giancarlo Vigorelli* ● 253

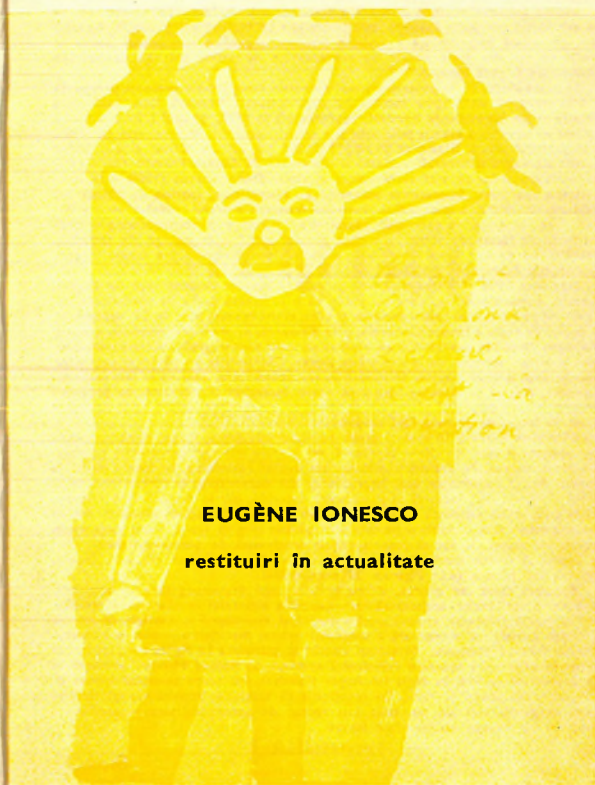
conjuncția
MOLIÈRE — BULGAKOV

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: *Două spectacole gemene* ● 263

LEONIDA TEODORESCU: *În cazul «Cabalei»*

ALEXANDRU TOCILESCU: «...temperatura culturală»

DAN JIȚIANU: *O transformare a relației sală-scenă* ● 265



EUGÈNE IONESCO

restituiri în actualitate

Ultima stagiune teatrală franceză a fost marcată, la începutul acestui an, de un eveniment mai puțin obișnuit: sala teatrului « La Huchette », proaspăt renovată prin generoasa recunoștință a Statului francez, a găzduit spectacolul jubilar al piesei cu cel mai mare număr de reprezentații în ultimii ani: **La cantatrice chauve** de Eugène Ionesco.

Se poate afirma că, în general, ultimul deceniu a înregistrat o prezență pregnantă a dramaturgului de origine română în viața culturală franceză. Cele două piese ale sale — **Ce formidable bordel!**, reprezentată în 1973, iar apoi **L'homme aux valises** — au reținut atenția publicului și a criticii; apariția, la începutul lui 1981, a elegantului album **Blanc et Noir**, publicat de editura Erker și cuprinzând desene alb-negru și litografii semnate și comentate de Eugène Ionesco, redaucea în memoria cititorilor un mai vechi volum al său — **Découvertes** (1969) — în care ilustrația aparține, deasemenea, autorului; cu **Hugoliade**, apariție de ultimă oră (editura Gallimard, august 1982), versiune franceză a celui pămînt anticongunist, de tinerete, « exercițiu răuțios », menit « să scandalizeze » — după măturisirile făcute de autor în prefața ultimei ediții —, ea smulge din umbră o operă uitată de unii, ignorată de alții, aruncînd lumini revelatoare asupra începuturilor sale literare, în România.

Stagiunea 1982—1983 se deschide, și ea, sub semnul personalității lui Eugène Ionesco. Evenimentul, așa cum s-a grăbit să o precizeze presa de specialitate, nu a avut loc pe scena unui teatru parizian, ci a fost oferit în seara zilei de 23 octombrie, la postul de radio « France Culture », prin difuzarea, în premieră mondială, a piesei **Voyages chez les morts**. Cu un evident caracter autobiografic, aceasta pornește, cum o declară Ionesco, de la vise trăite sievea. **Călătoriile pe tărîmul morților** aparțin unui scriitor stăpînit de amintirile trecutului, care, apărînd în fața judecății supreme, vrea să se disculpe, dar și să acuze, încercînd să plătească, cu propria-monedă, tot ce datorează părinților, strămoșilor, prietenilor, datorii ce se dovedesc acum, în lumea de dincolo, fără acoperire:

« Totul se bazează, în această piesă, pe visuri adevărate. Visuri sumbre, vecine cu coșmarul și care, de cîteva săptămîni, mă bîntuie mai rar: terapeutica scrisului și-a făcut efectul. Pe vremea copilăriei, am asistat realmente, în familia mea, la povești destul de urite cu bani împrumutați dar nerestituiți, la certuri maschine. Eroul din piesa mea încearcă să-și plătească datoriile, dar în monedă fără valoare: nu te poți achita niciodată — așa cum nici eu nu voi putea achita vreodată tot ce datorez celor ce m-au iubit și pe care i-am părăsit alegînd lupta. Toată viața m-am luptat, am atacat. În loc să respect regula proclamată de personajul meu: «Nu ar trebui să murim decît din dragoste». M-am războit. Detest războiul. Încerc, aici, să fac pace. » (*«Le Figeo»*, 23 sept. 1982).

Voyages chez les morts, ultima piesă a unui dramaturg care își continuă, prin ea, o mai veche, angoasantă introspecție a sufletului în căutarea eternității ce i se refuză neîncetat, această piesă « tragică și melodioasă », « strigăt de spaimă și cîntec nostalgic », « aventură a umorului nebun, metafizic » — cum o numește criticul Renaud Matignon în același număr al ziarului « *Le Figeo* » —, transmisă inițial în admirabila montare radiofonică semnată de Roland Manuel, urmează să fie prezentată cîrînd, în regia lui Roger Planchon, pe scena teatrului lyonez și, nu mult după aceea, la Paris. De menționat că versiunea scenică adaugă, față de aceea originală, încă un vis, trăit mai recent de autor: înclînirea — pacifică —, după ani de dispute, cu Jean-Paul Sartre.

Secolul 20

Eugène
Ionesco

HUGOLIADE

POSTFACE
DE GELU IONESCU
TRADUIT DU ROUMAIN
PAR DRAGOMIR COSTINEANU
AVEC LA PARTICIPATION
DE MARIE-FRANCE IONESCO

nrf

Gallimard



UN PAMFLET ANTI HUGOLIAN

EUGEN IONESCU

LA FAȚA GROTESCĂ ȘI TRAGICĂ A LUI VICTOR HUGO

II
ÎNSCENARE

Din luna iulie 1843, Victor Hugo era plecat în Pirenei. Avea obiceiul să se pimeze, adeseori, cu Juliette Drouot în tot felul de lungi escapade. Célestin Nanteuil îi însoțea adeseori. Célestin Nanteuil era un om rar: îl admira pe Victor Hugo, făcuse parte din cenaclul lui, organizase premierele diferitelor drame romantice împiedicându-l să cadă de tot,

— În acest text ortografia și punctuația au fost datează modificări în spiritul unui manuscris modernizat.

MARIN SORESCU

EUGEN IONESCU față cu VICTOR HUGO

Însemnări neisprăvite despre un studiu neterminat

Motto:

„— Toto, adu-mi cerneala și pana.”
EUGEN IONESCU

Victor Hugo este primul pompier din întinsa operă a lui Eugen Ionescu. Și cum «un pompier e ca un duhovnic», lui i se spovedește tânărul ucenic, într-un acces de căință, mărturisindu-i, cu un flux al memoriei nestăvilit și c-o sinceritate uluitoare, tot ce are pe inimă, tot ce-l doare, tot ce nu-i place. La pompier. La duhovnic. La Victor Hugo. O spovedanie năstrușnică, pe dos, în care spășitul e agresiv, iar ascultătorul, năuc, n-are replică și... nici nu e atent. Dar să procedăm metodic. Publicând «Nu», în 1934, Eugen Ionescu trecuse cu strălucire examenul de critic: nu fusese luat în serios! Cartea, mult discutată, oricum, i s-a premiat, ca o excepție, spre a se atrage poate atenția ca nimeni să nu mai facă așa, că așa o să pătească. O să-și ridice lumea în cap, o să provoace scandal, gâlceavă... și? Avem nevoie de critici aplicați, aplecați cu... asupra... etc. etc. Fenomenul nostru literar e mult mai... etc. etc. Valorile clasice în viață trebuie să altfel etc. etc. (Am citat din memorie). Totuși unii l-au privit cu atenție, în ochi, pe tânărul bătaios. Îndoaia a persistat. Ce fel de sistem propune dumnealui? Un critic căruia nu-i place mai nimic, decât poate propria-i negație, un critic pentru

Montaj cu primele pagini ale
fragmentelor din «Viața tragică
și grotescă a lui Victor Hugo»
republicate în revista «Secolul 20»
nr. 2/1972

care opera discutată e mai ales pretext de revoltă, bîrfă, sarcasm, băscălie balcanică (iată și un cuvînt intraductibil, ca dorul), ironie, gară, caricatură etc. — ce fel de exeget poate fi acesta? Debutul editorial absolut se petrecuse cu cîțiva ani în urmă, cu o plăchetă de versuri, «Elegii pentru flinte mici», 1931, Cercul Analelor Române, Craiova (Sublunierea noastră). Carte care provoacă deasemenea ridicări din umăr, mult mai discrete însă. Oricum, acum, se înregistrează apariția unui critic. Volumul de esuri va provoca, ceva mai tîrziu, mustarea binevoitoare a lui Iughe Lăvescu, apoi pe cea a lui George Călinescu, iar, pe loc, va da prilej lui Șerban Cioculescu să facă una din rarele previziuni împlinite din literatura română. Să-l trimitem pe Eugen Ionescu să scrie teatru. Deocamdată, însă, autorul nu se grăbește să devină dramaturg. Perseverază în critică, scriind: ... un roman critic, publicat în două numere din revista nou înființată a lui Pavel Costin Deleanu, «Ideea Românească» (Anul I, Nr. 2-4, 1935, Anul II, Nr. 5-10, 1936). Cu ani în urmă, am dat din întîmplare peste acest text uitat*. Am vrut să-l frunzăresc doar, căeram grăbit, dar l-am citit pe tot, pe nerăsuflăte, în picioare, acolo în garaj, unde descoperisem revistele. Încercam, pe măsură ce-l parcurgeam, un sentiment aproape patriotic: ce bine că faza românească a lui Eugen Ionescu e încă și mai bogată! Și ce grozav că își extinde nu-și să fenomenal, aplicîndu-l literaturii franceze, oricum mai bogată și mai generoasă în exemple! Și ce păcat că autorul e uitat! Cum poate rămîne un astfel de text îngropat în «Ideea Românească»? Iată însă că autorul și-a adus aminte, cu ajutorul prietenilor din România, de această mare năzbitie literară din tinerețe, care apare acum «tradit du roumain», la Gallimard, c-o prefată a sa și-o postfață pertinentă semnată de tizul mai tînar și ionescolog, Gelu Ionescu. Se pare că recitîndu-se, Eugen Ionescu s-a plăcut. Ca un general care, uitîndu-se în oglindă, se vede sublocotenent: tînar, vihoș, cu ochii după ... idei și cu tot viitorul în față. (Știm că a avut întotdeauna mare slăbiciune pentru armată, se da în vînt după comparații armate). I-a plăcut și s-a lăsat tradus (cursiv și îndemnatic, de Eugen Costineanu, cu participarea ficei dramaturgului, Marie-France Ionescu, primul semnînd, uitase, și-un «avant-propos»). Ajuns el însuși la fama lui Hugo, și tot genial. Eugen Ionescu se apără, în prefată, spunînd că era «foarte tînar» cînd a comis textul. I-l minimizează, cu modestie, meritele. «Am vrut mai ales să mă amuz, să scandalizez, și mă arătam deja necredător în literatură și-n literați». E clar însă că nu regretă nimic, poate doar faptul că atunci s-a plictisit repede de Victor Hugo, după ce-i parcursese — oho! lîntreaga operă și n-a mai terminat «prezentarea». (Adeu în paranteză că, pentru întregirea portretului scriitorului francez de azi, ar trebui transpusă în franțuzește și cartea «Nu» — unică prin verva științietoare care răscumpără nedreptățile făcute grațios (mai mult sau mai puțin) unor mari scriitori — cît și toate studiile și cronicile răspîndite prin revistele românești ale timpului). Să mi se ierte pandanteria, felul atît de ocotit, prudentă cu care mă apropii de «Hugoliade», cum se numește acum cartea, rimînd poate, în subconștient, cu «Tiganiada», «Mihaiada» ori «Ștefaniada». Dar însemnările mele sînt mai degrabă prezentare decît aforisme.

S-a pronunțat cuvîntul «aforisme». Avem în față o lungă înscenare de aforisme inventate. Focuri de artificii aruncate năstrușnic peste opera lui Victor Hugo în lung și-n lat, semînînd-o cu vînt (cu cuvînt) și culegînd bucuros furtună.

Și-a dorit Victor Hugo aplauze? («Aplauzele sînt dulceața succesorilor mele»). Le va avea. Cercetătorul îl asediază la început timid, apoi din ce în ce mai dezlîntuit,

* Capitolele II, III, IV aveau să se reîntipărească apoi în «Secolul 20», nr. 2/1972 sub titlul «Un pamflet anti-hugolian».

mai strîns și mai aforistic. «Vanitatea diriguitoare l-a îndemnat pe Victor Hugo să vrea să fie un mare literat». Sau, ceva mai jos: «S-a «realizat» grație vanităților, invidiilor, geloziiilor și tuturor mobilelor meschine și care nu se mărturisesc din rușine». Vanitatea e deci factor comun. Și ceva mai la vale: «tot timpul cîtă și trăit și a scris despre iertare, bunătate și sentimente frumoase nu și-a uitat criticii și i-a insultat (pe Nisard, pe Merimée, pe Montalambert). În memorii, în proză, în versuri, cu orice ocazie, denumîndu-i: măgari, mijei, derbedei, otrăviți etc.»

Camil Petrescu vedea (pretindea că vede și chiar a văzut două-trei) ideile (Altfel, era cam surd). Eugen Ionescu vede și el idei. Dar această vedenie îl face să ridice. Scrișul său emană bucurie. În sensul creației brăncușiene. Un hohot de ris homeric, hugolian, na! este această «Hugoliadă» — care, punînd la bătaie toate armele risului — de la parodie la anti-teorie, se transformă aproape în omagiu. Velemente negației sună ca o odă. Iar fi plăcut chiar lui Victor Hugo, bătrîn, această «aforistică» a primei jumătăți de viață furtunoasă a domniei sale. Mai ales lipsa de caracter, lăudăroșenia, mania scrisului și ... și ... tandrele-i aventuri amoroase. Un personaj extrem de viu și de interesant se conturează în paginile prezentării. Ar rămîne oare la fel de interesant dacă, în loc de Victor Hugo, l-am numi altfel? Oricum altfel? Da, cred că da. Vreau să spun că biografia aceasta are valoare literară în sine. E un adevărat roman. Un mic roman, de tip balzacian, cu prezentarea tactică a strămoșilor, părinților, protagoniștilor, descrierea cadrului etc. plus, e drept, acea vorbă în doi, trei, patru, cinci peri, care, de la o vreme, te face atent și te-ndeamnă să reiei lectura, spre a citi în altă cheie. Acum stau și mă întreb: e sau nu e roman? Un mic roman? Nu e! E o mică viață romântă, o «biografie» scrisă, așa cum observă și Gelu Ionescu, în răsp. Adică, transformînd pioșenia, cerută în astfel de ocazii, în rîc, gîlcăvă, căutare de nod în papură, făcînd din eroul presupus a fi elogiat și adulat, un client de tribunal, ce nu se mai poate în nici un fel apăra, sub avalanșă de acuzații, care de care mai monstruoase. Și mai umane. Ca să fiu sincer: parcînd «biografia», îți crește stima pentru Victor Hugo. Acesta se arată a fi fost om, om din cap plîn-n pioșerie. A avut și el necazuri cu cărțile, cu piesele, pe care prietenii (le ajuta) și-au cadă de tot», a scos prefețe revoluționare («cînd revoluția era la putere») și a avut iubite; ba a fost chiar prins în flagrant delict de «conversație criminală», și de capul lui! Eugen Ionescu ameliorează aureola maestrului. I-o aruncă în praf, îl dă un șut, o dă de-a dura, ca pe un cerc. După aceea o șterge, i-o pune pe cap și-l pupă pe frunte. Bănuala că făuritorul «Mizerabililor» i-a fost simpatice se adeverește. Altfel nu s-ar fi apucat să strîngă atîta material documentar. Să frunzească periodic, să citească biografii, să buchisească în presa timpului. Eugen Ionescu nu-i capabil de ură și încă de-o ură atît de sistematică și de îndelungată. ... De-ar fi continuat «prezentarea», nu putem ști dacă, în următoarele două capitole, n-ar fi procedat invers, după o schemă deja folosită în «Nu»; făcîndu-l pe Hugo genial la loc, mare imens; spunîndu-i că avea dreptate să-și compare opera «cu munții Alpi» și că această operă e, din păcate, puțin cunoscută și rău înțeleasă; că, în fine, la statura sa, ar fi meritat mai multe femei, și nu de condiția erotică a unor Juliette Drouet, ori Madame Biard, nerepresentative pentru geniul feminin francez.

Eugen Ionescu este prieten primii critici români și francezi care a demonstrat că despre un mare scriitor român sau francez poți spune și-ășa și altmîntrelea, cu egală îndreptățire. Poți să spui, dacă-ți dă mîna. Dacă ai condei de diamant, ca Argeșii, care și el i-a spurcat per mulți. Dar frumos, așa spune de la o augustă înălțime. Sau dacă ești Eugen Ionescu. Faptul că în urma «prezentării»,

Victor Hugo n-a luat atitudine e («Într-un fel», cum ar zice critica de specialitate) scuzaibil. Dar că mari și tirșiți polemisti ca Argehezi, Camil Petrescu n-au sărit ca arși, făcându-l zorb pe necunoscutul de atunci, acest fapt demonstrează că execuția a fost magistrală. Și poate chiar le-a picat bine, că le-a pus singele în mișcare. Dar să nu ne îndepărtăm de subiect. E sau nu e această prezentare o «biografie»? Dacă stau și mă gîndesc bine, nu e. E mai degrabă o teză de doctorat. Și așa mai departe. Problema încadrării într-un gen rămîne deschisă, cum s-a observat. Și nici măcar nu e atât de important. Important e faptul că toate observațiile pe care criticul le aduce scriitorului Victor Hugo sînt îndreptățite.

Tonul persiflant, românesc și romanes, să nu ne inducă în eroare. Eugen Ionescu face o critică serioasă, profundă, a poeziei lui Victor Hugo, care, după Ch. Maurras, citat în text, ar reprezenta «momentul de cădere al poeziei franceze». În timp ce poezia franceză modernă n-ar fi dect «maladia Hugo devenită cronică». Aprecieri excesive, dealtfel. «Cultul pentru Victor Hugo, valurile neconștiente și asfixiante de elogi — se spune într-un post-scriptum la prima parte a studiului (iată că i-am zis, în fine, și studiu), nu înseamnă dect voință îndrăjită a francezilor de a avea și ei un Goethe al lor — voință cu atât mai îndrăjită, cu cît e însoțită de o amară căință».

Omul care «de la 14 ani voia să fie Chateaubriand sau nimic», care avea dezvoltat dar «centrul facultăților verbale» a fost, aflat, «un om mare tipic». Cum adică tipic? N-am auzit acest cuvînt. «A știut să nu fie nici al lui, nici al lumii: el credea că este al lui și lumea credea că este al ei. Condiție esențială a gloriei, a știut să fie și să nu fie al tuturor, adică reprezentativ. A fost, cum se cuvenea, de-o medicotie exemplară». A fost banal, comun, ascultător al gloatelor și dusul lor de nas. A aparținut perfect momentului istoric, rob al tuturor momentelor istorice ale vieții sale». Desigur, ar fi absurd să ne apucăm să verificăm justetea tuturor afirmațiilor. Mai ales asupra «mobilelor meschine care nu se mărturisesc din rușine» insistă criticul. Vehemența se îndreaptă în ale scotoci, a i le descoperi, a le etala. Omul Hugo este anchetat pentru operă, iar geniul îi este pus în ghilimele. Fantezia își desface larg și creator aripile și un drăcșor își bagă coada în fiecare avalanșă de ponoase descoperite ca din întîmplare. Ne uimește talentul cu care sînt orchestrate vicile, reale sau închipuite, ale personajului, în așa fel încît să rezulte o mare pramatie. Ba pamfletarul merge pînă acolo, încît îi pune în cîrca lui Victor Hugo și cele 150 de volume ale sale ! (ale lui Victor Hugo).

Deci, dacă în ce privește cantitatea de adevăr, cîtmea de veridic cuprinsă în toate acuzațiile referitoare la om, nu ne amestecăm, mulțumindu-ne doar să spunem că ele ne satisfac din punct de vedere literar, tocmai pentru că sînt înflorite, cu totul altfel stau lucrurile cînd e vorba de opera în discuție. Sînt de acord cu toate observațiile aduse poeziei. Cu precizarea că nu-i vorba numai de poezia lui Victor Hugo, ci de o întreagă tendință lirică. «Instituția» lirică Victor Hugo, cum observăm în prefață, cîminte și înțelept, Eugen Ionescu, cel de azi. În primul rînd este criticată poezia cantitativă. Sufiul «hugolian» care își iesă din rosturi, devenind suflu în sine. «Un prelung sos retoric». Legenda secolelor se crează în detrimentul legendei clipei, singura, care, de fapt, interesează lirismul. Egoism, substanța poeziei, e o licărire fragilă, pe care dacă o întinzi pe durată de secole, o pierzi de tot. I se reproșează, de asemenea, lipsa de sinceritate și fătura. «Astăzi, literații caută să învețe meșteșugul prin care să-și uite meșteșugul: meșteșugul prin care să revină la trîsnirea nativă a emoțiilor, la eliberarea de elementul hugoliană. Dar elocvența hugoliană, comora medicotărilor, genialitatea medicotărilor, s-a mara groasă a locurilor comune — este un obstacol, greu de învins, așa încît s-a putea zice că poezia este mai mult sau mai puțin realizată, în măsura în care se eliberează

de Victor Hugo și îl biruie pe Victor Hugo». Aș spune că aceste observații sînt mai valabile astăzi dect în 1935. «Sosul retoric» a invadat o mare parte a poeziei moderne și autorii epocii nici măcar n-au scuza că sînt ... Victor Hugo. Voi mai cita un mic paragraf în legătură cu tendința spre literaturizare.

«Dealtfel, nu pricep cum emoțiile, durerile, strigătele, plînsul ar putea avea „valoare”. Ele nu pot fi dect durute, mici, omenești cum sînt, fără stele. Cînd vrei să le dai stele, preschimbî emoția în elocvență și, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoție pură, ci emoție alterată, căme fezadată. Dacă din durerile noastre omenești, durerile noastre de viermi, fapt literatură, își videază și substanța lor de vierme. Că emoția să se înalte, trebuie să treacă în poezie fără să-și deo seama, noiv, fără tehnică și fără talent» (sublinierea noastră). Este o artă poetică aici, la care se subscriu. Literatura trebuie deliteraturizată, umanizată, adusă cu piciorarele pe pămînt, încărcată de jale și de durere. Simplă și teribilă ca existența însăși. Ar fi multe de spus despre arta cu care se comunică ideile. În primul rînd, criticul își așează scrierea la o răscură de genuri, într-un loc de unde pornesc toate direcțiile posibile, trăgînd, cu abilitate, folose din ambiguitatea încadrării. Cum am văzut, nici eseu, nici proză, nici laite, nici bălaie. Dar: și eseu și proză și biografie, și «aforisme», și laie și bălaie. Această creație mai are și o importanță specială pentru istoricul literar. Pe lîngă inteligentă, vervă, spirit combativ, curaj nebul etc. ne relevă dramaturgul în formare. E un cuib din care par a-și lua zborul potîrnichile anti-păsări ale replicilor ce nu se adună dect cu hohote de rîs. Absurdul plutea în aer. Pana lui Eugen Ionescu prinde de pe acum cîteva frînturi de limbă. Cîmilituri. Cînd Sophie, mama poetului, care «i-a impus lui Victor să fie poet» e bolnavă, dar tot mai are puterea să observe că Victor nu compune, se petrece între ea și flu următoarea scenă:

«Sophie, palidă, își întoarce capul spre el și face efort să vorbească.

— O, spune ea cu voce stînsă.

— De l'au? — întreabă Victor, crezînd că Sophie cere apă.

— Nu, O-da.

— Oda?

Da, oda pe care trebuie s-o scrii pentru premiul Academiei din Toulouse !

Ai scris-o?

— Nu.

— Scrie-o aici, acum, îi spuse ea cu voce stînsă.»

Capitolul II e numit chiar «Inscenare». Se apelează la parodia poveștilor pentru copii, spre a se ridiculiza durerea înmăit, a celui incapabil, după părerea autorului, să privească în față, să trăiască bărbătește drama. «Codrule, nu-l ai văzut pe poetul meu? Tufșurilor, nu l-ai ascundeți voi? Apelor, nu a venit să-i răcorițe voi fruntea arșă? » «Ba ba, zice un rîu, a fost aici, s-a ogîndit în apa mea ... » etc. Toate aceste tehnici, terpurici și chichete, aplicate acum, cam la întîmplare, pe un mare poet, vail, pe Victor Hugo, care nu putea fi «de-o medicotie exemplară» și nici «genial și prost», își vor găsi mai tirziu adevărată mătă, vor înflori atît de spectaculos ! Eugen Ionescu epuiza în acest studiu setea sa de creație aplicată pe mari personalități. De-acum încolo va trece la anonimi. La domnul și doamna Smith și la pompieri. Un cuvînt de laudă și pentru momentul spiritual românesc al deceniului patru, cînd se manifestau, pară într-o extraordinară întrecere, personalități formate sau în formare, ca Argehezi, Blaga, Barbu, Camil Petrescu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Ionescu, Cloran, Eliade, Comarnescu, Noica, Pandrea (și nu i-am numit dect pe cîțiva); și cînd o revistă necunoscută, cum era «Idea românească», își putea permite să publice o asemenea bijuterie. (În numărul 2-4,

Ionescu mai înserează o însemnare despre poezia lui Arghezi și o recenzie a volumului «Șantier» de Mircea Eliade).

«Prezentarea, dar mai mult aforismele» lui Eugen Ionescu reprezintă, prin duritate, vehemență, inteligență, nerv și putere de sinteză, momentul de virf al antiromantismului de un anumit tip. Momentul de virf al disprețului nu atât pentru autorul *Contemplațiilor*, personal, cât pentru atitudinea lui față de poezie și creație. Atacând curajos, cu praștia, statuia lui Victor Hugo, Eugen Ionescu a înviat însă bronzul, care i-a spus cu părințească blîndețe: «Dă, mă! Dă, că nu mă doare!»

Surprins, asediatorul s-a roșit, și-a luat praștia și ghiozdanul cu pietre și, aducându-și aminte de prezicerea lui Tiresias-Cioculescu, s-a apucat de teatru. Dar nu înainte de a se mai coace absurdul lumii noastre.

Anii '40 îi găsesc pe Eugène Ionesco angajat în mișcarea franceză de Rezistență. Departe de România, cel care, la 23 de ani, scriind eseu polemic Nu — București, 1934 —, contestase, într-un gest de frondă juvenilă, scriitorii consacrați precum Tudor Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu, răspunde, acum, teroarei fasciste printr-o matură opțiune politică. În cadrul emisiunilor culturale transmise prin postul de radio marseiliez, Eugène Ionesco inițiază un ciclu de prezentări ale celor mai marcante figuri aparținând culturii românești. Admirației sale niciodată dezmințite pentru Caragiale și Ŭrmuz, i se adaugă dovezile de prețuire pentru lirica lui Tudor Arghezi și a lui Lucian Blaga. Ionesco este, astfel, primul care — după mdrturia lui Ștefan Roll, în revista *Lucașăru* din 3 aprilie 1971 —, alături de prietenul său Ilarie Voronca, îi face cunoscuți publicului francez pe autorul *Cuvintelor* potrivite și pe acela al *Poemelor* luminoase.

Secolul 20 oferă, în paginile ce urmează, unele creații argheziene tălmăcite în acei ani de restriște și de speranță, și trimise, spre publicare, revistei *Cahiers du Sud*. Ele au văzut lumina tiparului, în paginile prestigioasei reviste din Marsilia, în numărul din noiembrie 1943.

EUGÈNE IONESCO tălmăcind din TUDOR ARGHEZI

L'Androgyne

Si rare est ton duvet,
Dis, qu'on te prend pour une femme.
Des sourcils
De petite fille,
Des aisselles
d'adolescente.
Tes jambes
Sont des demoiselles.
La hanche large
Et profonde
Comme sous une robe,
Tes oreilles, on dirait
Des coquilles d'escargot,
Deux boucles ou deux crachets,
Deux perlouzes, deux pendants,
Et (crénom) ta charogne
Sent le miel
Et la rose.
Ta main
Est comme la crème.

* Poèmes parus dans la revue *Cahiers du sud*, n° 261 — novembre 1943.

Tes doigts — on les a dessinés
Jumeaux pour qu'ils se ressemblent —
Tes doigts sont comme des cocons.

Ta peau, est peau de mirabelle,
Ecaillés de verre, tes ongles.
Ton œil poignarde,
Ta bouche sous le duvet
Est une agrafe de perles.

A tes lèvres la fontaine
Apporte l'eau et se renverse
La vierge rien qu'en te voyant
Devient enceinte, par miracle.
Car en soulevant la paupière
Tu la piques avec trois fourmis.

Ta mère a du être mandore,
Biche ou roseau.
Dans ses entrailles a dû porter le fruit
Du fantôme d'un Roi,

Car tu n'as certainement pas
Pu naître d'hommes ordinaires.

Ce n'est qu'à rebours, et mauvaise graine
D'une fondrière inconnue
Souillée par les piétinements
D'un incubé aux cornes de glace.
A la crinière de brouillard,
Aux mamelles de neige,
Que peut naître un pareil enfant.

De tels accouplements, de telles noces.

A la fin des fins,
Te voilà voleur sur les routes.

Tiens, prends une cigarette.

JULOT

Piquant comme une pointe
Étincelant comme une épée
Étourdi comme un moineau
Incapable de garder son secret

D'une seule monnaie il en fait deux
Comme vous le voudrez: Napoléon ou Louis
En chuchotant ses formules magiques
D'une seule monnaie il en fait même trois

Il a un marteau muet
Qui frappe sans qu'on l'entende
Son enclume est comme de la terre glaise
Et tous ses outils sont tendres

Il transforme le métal en pâte
En soupes, en cendres, en sauces
Les fait réduire après les avoir ramassés
Les change en un fromage énorme

Il les pique de saphyrs
Les égoutte, les écrase, les grille
Et en sort des cuillerées pleines
D'œufs d'or

En prononçant une prière
Qu'il est seul à connaître
Il transforme un charbon ardent
En bijoux et en parures

Du pétrin,
Il a retiré avec sa main
Une grande flamme
Qui a illuminé sa face et sa poitrine

Pour ses innombrables miracles
Julot est en prison depuis huit ans.

(Fleurs de Moissure)

LE PROMIS

Si tu étais mon pâturage
Avec des pâquerettes
Je serais ce blanc taureau sans tâche
Qui te brouterait au crépuscule
Les genoux pliés
Sous le joug de tes bras.
Je monterais vers tes cleux nus
Au sommet de tes montagnes lunaires.

Nous nous attarderions au disque de la lune
Pour labourer les vallées de craie rouge
Pour semer les citronnelles et les menthes sauvages.

Couche-toi, paresseuse, entre mes cornes,
Sois mon collier de chair,
Toi ma maîtresse, comme l'or rayonnant
Et dont tremble en s'approchant le taureau.

(Le livre du soir)

LANGUEUR

Notre fille est bien malade
Notre fille de langueur.
Une épine de malheur
A piqué son pied si fin
Parmi les lys et les thym.

Fille, ne t'ai-je pas dit
De chausser chaussures d'or.
De t'enfermer dans la tour
De charmer sentiers et cours
De vivre en le Saint Esprit
De planer comme un nuage
Au-dessus des marécages.

Ne t'ai-je dit, aux talons
De mettre la fleur des monts
Comme un astre, de très loin
Caresser buissons et foin ?

D'être la fleur qui sépare
De la boue sa splendeur.
Tout en haut elle se pare
En quelques jours, elle meurt.
Te l'ai-je donc dit en vain
Chaque soir, chaque matin ?

La fille languit sans mot
Sur son lit, fragile et blême
Comme sur un plateau
D'argent, un chrysanthème.
Car je n'ai pas été là
Pour te faire avec mes doigts
Pour tramer tes chairs, tes voiles
En anneaux et en étoiles.

J'aurais pris pour tes regards.
Paupières de nénuphar.
La rosée pour tes prunelles
Sous les cieux des étincelles;
Pour tes seins, deux jeunes merles
Et chacun dans une perle;
Pour ta face qui sourit
Des topazes, des rubis.

Je serais allé pour voir
Le blé monter dans le soir
Le ruisseau heurter la pierre
Le jour tisser sa lumière
Et le vent qui pose, immenses.
Ses ailes sur le silence.
Et suivant tous ces modèles
J'aurais fait tes chairs, tes os.
Et ton âme serait telle
Une épée la pointe en haut.

Mais, en somme je préfère
Que tu sois comme tu es
Et que tu blesses ton pied
Parmi les fruits de la terre.

A CACHE-CACHE

Mes enfants, je vais jouer une fois
Avec vous, un jeu étrange,
Je ne sais quand cela sera,
Mais sans faute nous jouerons une fois
Une fois peut-être au crépuscule.

C'est un jeu malin de vieillards
Avec des enfants comme vous, des fillettes comme toi,
Jeu de domestiques et jeu de maîtres,
Jeu d'oiseaux, de fleurs, de chiens,
Et chacun le joue bien.

Nous nous aimerons, sans doute toujours
Rassemblés autour de la table
Sous les bâches du bon Dieu.
Un jour la jambe s'engourdira,
La main sera gauche, l'œil éteint, la langue pâteuse.

Le jeu commence comme le vent.
Moi, je vais rire, je vais me taire

Je me coucherai sur la terre
Je resterai sans dire un mot
Par exemple auprès d'un arbre.

C'est le jeu des Saintes Ecritures
Qu'a joué même Notre Seigneur Jésus-Christ.
Et d'autres saisis de froid et de chaleur
Après quelques tremblements pieux
Ont fini le jeu en beauté.

Vous, ne vous attristez pas trop
Quand on me prendra et qu'on me mènera au loin,
Quand on me fera une sorte d'enterrement
Pour m'enfouir dans la glèbe, durcie ou molle.
Le jeu est tel: il commence par la mort.

Sachant que Lazare a ressuscité.
Ne vous attristez pas, vous, attendez
Comme s'il n'était arrivé
Rien de neuf, rien d'étrange.
Pensez à jouer parmi nos frères.

Le père a pris soin de vous
Il vous a laissé du bétail, des granges.
Des pâturages, des brebis, des chaumières
Pour toutes sortes de besoins
Et pour la nourriture.

Tous ressusciteront, tous reviendront
Un jour chez eux, chez leurs enfants
Chez leurs femmes qui tricotent et pleurent
Parmi leurs génisses, parmi leurs agneaux
Comme tous les hommes casaniers et vivants.

Vous, mes enfants chéris, grandissez
Gais, bien portants, souriants,
Comme cela se passe de tout temps.
Pour l'instant, mes petits anges
Votre Papa s'absentera pendant un mois.

Ensuite il y aura un retard
Et ensuite encore un retard
Le Papa n'aura pas la force
De revenir à pied de l'au-delà
Dans le délai convenu.

Et vous, vous êtes devenus grands
Vous vous êtes rangés
Vous avez appris beaucoup de choses
La Maman tricote des bas
Mais le Papa n'est jamais revenu.

Mes poussins, mes oisons, mes enfants.
Le jeu le veut ainsi,
On le joue à deux, on le joue à trois,
On le joue à tant que l'on voudra
Ah, que le diable l'emporte...

(Paroles assorties)

INCERTITUDE

Le lierre de l'azur
Pend très bleu à ma fenêtre
Où descendant les fils purs
D'astres que je veux connaître.

L'âme cômme une éponge
Lentement boit les pleurs
Des étoiles et des songes
Qui brillent parmi les fleurs.

Dans la trame des tristesses
La nuit me prend sans crier
Et ses cils Dieu les laisse
Tomber dans mon encier.

J'ouvre le livre: il se lamente
Cherche le temps, le temps s'en va.
Je veux chanter et je ne chante
Je suis ici et ne suis pas.

Ma pensée à qui est-elle?
Dans quel conte et quand et où
Maintenant je me rappelle
Qu'autrefois j'étais dans tout?

J'écris là, près de l'étang
Vers l'oubli tous allez-y
Et je mets au bas du chant
Mon nom:

TUDOR ARGHEZI

(Dernier poème du recueil « Paroles assorties »)



EUGEN SIMION



ALBUL ȘI NEGRUL

Le Blanc et le Noir este o carte de desene și comentarii în marginea desenelor apărută la Editura Erker din Saint-Gall. Autorul este dramaturgul Eugène Ionesco, aflat la a doua lui încercare de a se exprima și altfel decât prin intermediul cuvintelor. Prima este din 1969 (*Découvertes*), seducătoare carte de confesiuni, însoțită de desene deliberat naive, copilărești, de o puritate, totuși, ce te pune pe gânduri. Cum am dovedit recent (*Întoarcerea autorului*), Eugène Ionesco descoperă prin ele lumea pierdută a copilăriei, lumina primei dimineți a lumii. Nu știu dacă amintirea copilăriei a provocat liniile acestea ce urcă și coboară în ritmuri imprezibile sau liniile (desenele) au readus în minte lumea copilăriei. Desenele de acum par a avea o funcție mai precisă: o funcție terapeutică. Cel puțin așa susține autorul. El se află în vacanță, departe de Paris, și face în fiecare zi drumul de la hotel la atelierul unui prieten îndatoritor. Ajuns aici, scriitorul își pune un halat de lucru și, ajutat de un meșter, execută operațiile necesare unei litografii. E mulțumit, este chiar senin, eliberat de angoasă, desenează cu plăcere. Traduce, apoi, în cuvinte, impresiile sale despre desenele acestea în care *Albul și Negrul* se confruntă, își întorc spatelul cu minie și, la urmă, se îngăduie pe foaia albă.

Am în față exemplarul nr. 66, dăruit de autor într-o dimineață frumoasă de septembrie, în Cafeneaua Le Dôme de pe Bd. Montparnasse. Privesc mai întâi desenele tremurate, nici figurative, nici abstracte, figuri stranii, ieșite din mîna unui om care (sintem avertizați) nu știe să deseneze. Unul reprezintă un manej,

altul — mai complicat — un arbore de care spinzură capete grosteți triunghiulare. Trag cu ochiul la comentarii de pe cealaltă pagină. Ionesco îl numește arborele răului și are impresia că figura rîzătoare care atîrnă de ramuri seamănă cu «ce păvure idiot d'once». Nu-l pot confirma, necunoscînd pe sărmanul unchi, capu care atîrnă este însă — aste se vede limpede — de tot hazul. Din tulpina altul arbore cu ramuri negre răsar capete triunghiulare cu urechi dreptunghiulare sau sferice. Fantasmă ce se pot analiza (psihanaliza). Mă abțin, trec mai departe, și mai departe dau tot peste capete de oameni însoțiți, acum, de capete de cai. Ele se sprijină pe niște tulpini fragile de flori. Capetele nu sînt grotestici, nu înspimîntă, par mai degrabă să-și ia zborul. Par, cu adevărat, sau mă las influențat de comentariul autorului? Desenul următor reprezintă un cap de rinocer, o mască, altă mască, un cap de clown, un cap de copil care iese direct din trup și alte figuri inextricabile, unele albe, altele negre. Un maneie, deci, prins de un ochi ce se înveșelește privind rotirea nebulă...

Două capete negre răsturnate și două capete albe în poziție normală introduse într-o coroană imensă și împunătoare ca un castel. Sus, în colțul din stînga, un alt cap sau o casă (nu știu cum să-i spun) care pare izolată și tristă. Ea (el) veghează cu aer resemnat drama regală. Pe margine, autorul notează: «o să vedem, în citeva zile, reluarea Regelui se stinge, la Odéon»... Încep să văd legătura între coroana care înghite atîtea capete și umorarea rece a dramaturgului provocată de lectura regizorilor. O lectură rea, programată. Merg mai departe și aflu o cruce solitară și mai multe figuri spinzurate de bare negre. Vreau să văd cum explică autorul această compoziție, dar autorul se scuza politică că nu poate interpreta desenul: «mîna a făcut ceea ce i-a plăcut...». Urmează alți arbori, alte cruci, alte capete spinzurate, albe și negre, într-o simetrie aproape perfectă. Apoi un superb, cină, viguros arbore care își lasă aripile în jos, într-o atitudine de resemnare mîndră. N-are flori, n-are fructe, este singur, dar nu înfrînt în singurătatea lui. Două pagini mai încolo, dintr-o mică inimă răsare un arbore mare. Acesta, dar flori cu două, trei și chiar patru petale. Flori albe și negre, leșite din același trunchi viguros. Desenul îmi amintește de arborele vieții din iconografia populară, numai că Ionesco a introdus un element nou, angosant: arborele încărcat de flori albe și negre este separat de inimă. O ruptură care s-ar putea să coste și inima și arborele...

De la desenele, de o naivitate — îndrănesc să zic — puțin calculată, mă întorc la textul pe care l-am parcurt în fugă vînd să văd cum explică Eugène Ionesco aglomerarea de arbori, capete triunghiulare, cruci singuratic. Recitesc comentariul și-mi dau seama, odată în plus, de puterea cuvintelor de a transforma pînă și un dezastu spinzurat — sîrbătoare. În textul lui Ionesco, arborii singuratici, crucile și capetele întrorate par nespuse de strălucitoare, opoziția dintre alb și negru, leșite proporții shakespearice. Dar nu pînă la capăt, nu pînă la consumarea tragediei. Înainte de a se petrece iremediabil, intervine o propoziție care dă alt curs textului. Ionesco este neîntrecut în astfel de răsturnări. Confesiunea lui este un spectacol de inteligență și fantezie. Marele dramaturg se joacă, se amuză, desenînd la

întimplare, ignorînd legile desenului, dar cînd trebuie să explice jocul lui cu culorile, propozițiile devin serioase. Contemplînd un cap sugiat și un arbore abandonat în tristețea lui, scriitorul începe să se gîndească la condiția existențială a omului. «Blestematele chestiuni insolubile» care, de la Dostoievski încôace, culbură conștiința creatorului modern, se însinuează în textul pregătît să primească în chip sîrbătoresc năzbitul unui desenator amator. Iese pînă la urmă altceva: un eseu scripitor despre neștiința de a desena, o confesiune tulburătoare (nu exageră: tulburătoare!) despre vîndtoarea de forme, o reflecție cin gravă, cin ironică, dar totdeauna profundă, despre lupta dintre Alb și Negru.

Ionesco acceptă un vechi și năiv manihemism, îl răstoarnă, îl reasează în relația inițială, face, pe scurt, din lupta dintre două culori (sau dintre culorile și absența culorii) o experiență fundamentală. E o înclinare dramatică și revelatoare. Negrul este brutal, puterea lui de a înghiți celelalte culori este mare, dar dacă pui o pată roșie și una oranj, el bine, negrul începe să-și piardă forța. Cezarismul lui se diminuează! Albul este mai neputincios, în fața Negrului el trebuie protejat. Angajat în această confruntare de partea celui slab, desenatorul începe să fie neliniștit, caută soluții de a stopa agresorul: «Mă scol de la masă, fumez o țigare, privesc încă odată albastrul meu bolnav. Deodată, mă decid să-i întresc atît cît pot, nu-i nimic de făcut, există fără îndoială mijloace pentru a ocroti albastrul printr-o pavăză, dar oare de ce culorile?», un gri sau un cerc alb?... Soarta albastrului a devenit soarta unei ființe amenințate de o mare primejdie. Ionesco este hotărît s-o apere cu orice chip, spectacolul suferinței este pentru el insuportabil. Ca Jean-Jacques Rousseau, el este de părere că «suferința unei singure ființe este suferința tuturor ființelor». ... Culorile devin, în interpretarea dramaturgului, niște fantasmă cu care intră el însuși în luptă, curajos și nepregătît, gata de jef și înfricoșat. Rogul este rătăcios, Albul este pur, dar, pus într-o combinație specială, Albul poate deveni agresiv. Negrul este, nu mai încap îndoială, Roul, în opoziție mereu cu Binele sugerat, după tradiție, de Albul care reprezintă starea zero a culorii.

Încercînd să le asociez, să le împac, Ionesco inventează forme așa cum a inventat cuvinte. O veritabilă vîndtoare de forme, încă o dată. Nu-i mulțumit de ele, n-a ieșit ceea ce a voit, nu poate să deseneze ceea ce vede («dacă aș putea să fac ceea ce văd!»), dar se consolează repede, acceptă, în definitiv arta (spune chiar el) a coexistenței din toate timpurile cu catastrofele... Nu știu dacă ceea ce face este tragic sau comic. «Încă de la prima mea piesă, am vrut să scriu tragedia limbajului: asta a fost comic!...» Se mulțumește, fiind vorba de desen, să se considere ocolit de problema gravă a observării. Observăm însă că desenatorul comic și năiv nu este ocolit de problema gravă a observării extrem de gravitate: «Încerc să reprezint, cu adevărat, viața și moartea». Ar vrea să învețe să deseneze tocmai pentru a sugera această confruntare dură. O pagină mai înainte părea foarte decise să apuce taurul de coarne: «Am ajuns la un punct în care trebuie să rezolvăm cu orice preț problema morții. Problema se pune acum cu toată acuitatea ei»... Și, ceva mai departe: «Ne este imposibil, de aici înainte, să acceptăm inacceptabilul. [...] Nu moare,

și nu moare în noi, cu adevărat, decit ceea ce nu este sacru... » De la o simplă problemă de tehnică a desenului, Ionesco ajunge la o temă metafizică. Și nu oricum, nu în acel fel dibaci al eseistilor de a întoarce lucrurile după cum vor ei: dramaturgul se implică în comentariu, face din destinul unei culori neajutorate, propriul său destin amenințat de răul inplacabil. El ajunge astfel la întrebarea pe care n-a încetat s-o pună de când a început să scrie: « pourquoi on meurt »...

Le Blanc et le Noir repune grava interogație urmărind modul în care o culoare slabă întimpină violența unei culori tari, o culoare sumbră, răutăcioasă, acaparatoare se domolește în fața rezistenței întinșite a inocenței. Creatorul încearcă să facă dreptate: adaugă ici o linie, pune colo un punct, strecoară o pavăză între două figuri care vor să se nimicească. Se contrazice adesea, dar în contradicția asumată este deja o șansă. Ionesco îi găsește o denumire căreia numai el îi poate da un conținut: « speranța disperării ».

Albumul lui Eugène Ionesco, *Découvertes*, din textul cărui prezentăm, în continuare câteva fragmente, a apărut în cunoscuta colecție « Les sentiers de la création », inițiată și condusă de Gaëtan Picon. De-a lungul anilor, trăsnind, prin opere-eveniment, adevărate « cărări » în teritoriul creației literare, personalități literare precum Henry Michaux, Octavio Paz, Roland Barthes, Michel Butor, Jean Starobinski au anorat — printre alții — cu semnăturile lor, elegantele tomuri editate de Albert Skira.

Paginile ionesciene, oferite în continuare, vin să se adauge capitolelor din textul lui Roland Barthes, *L'Empire des signes*, recent publicate de revista Secolul 20, mărturisind, și unele și altele, despre această prestigioasă « colecție de cultură » inaugurată, în anii '60, la Geneva.

EUGÈNE IONESCO

Découvertes



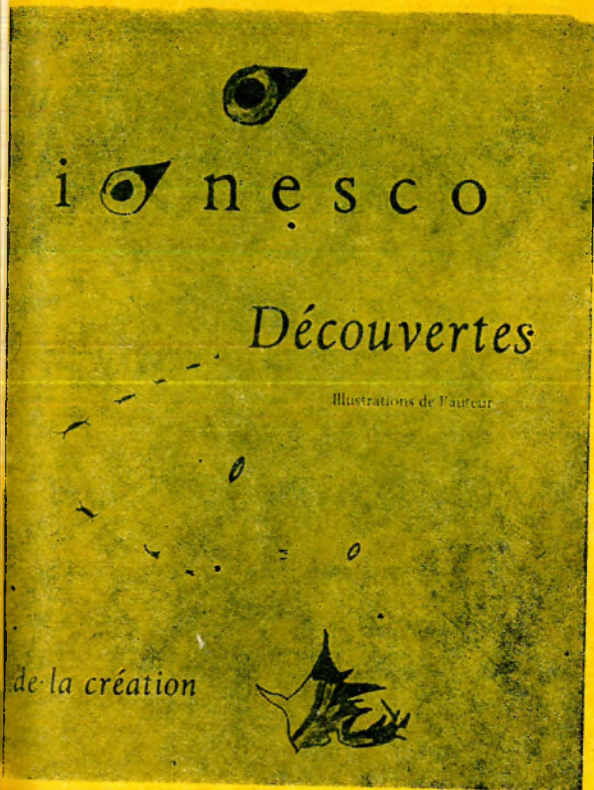
L'œuvre n'est pas une série de réponses. Elle est une série de questions; elle n'est pas des explications; elle est des demandes d'explication. C'est donc cela une œuvre: une série d'interrogations. Et puisque il y a construction on peut la considérer comme une architecture d'interrogations. Si nous pouvions l'expliquer, il n'y aurait pas de discours. Toute œuvre doit être mise en question. Comme un détail, une chose en soi. Au bout du compte, il n'y a pas de réponse à donner. En tout cas, il n'y a pas de réponse définitive. Ainsi, ce n'est pas la réponse qui éclaire, c'est la question.

Les sentiers de la création

ALBERT SKIRA ÉDITEUR



Les sentiers



i n e s c o

Découvertes

Illustrations de l'auteur

de la création



EUGÈNE IONESCO

DESCOPERIRI

... Poate că există mai mult orgoliu în a ști că nu știi. Opera nu este o serie de răspunsuri, ea este o serie de întrebări, ea nu înseamnă explicație, ea înseamnă nevoia de explicație, nevoia de explicare. Poetul, pentru a folosi acest cuvânt defăimat, este cel care știe să vadă problemele, care vede problema acolo unde ceilalți nu văd nici o problemă, el e acela care știe să o, sau să le, evidențieze, care știe să le confere propria lor evidență. Aceasta și este o operă: o serie de interogații și, pentru că există construcție, putem considera opera ca pe o arhitectură de interogații. Dacă totul s-ar putea explica, nu ar mai exista discurs. Orice operă trebuie să fie o punere în chestiune. Cum ai spune: o punere în scenă. În fond, răspuns nu există. Oricum, nu există răspuns definitiv. Așa încît, nu răspunsul e acela care lămurește, ci întrebarea.

Aveam, la București, un profesor, dușman al istoriei literare. El era, acum treizeci și ceva de ani—și fusese și înainte, căci preda de mai bine de patruzeci de ani—, în urma timpului său, un timp istoricist, psiholog, sociolog, literar; profesorul acela devansa epoca noastră, în care reacția formalistă și structuralistă împotriva istoriei literare atinge apogeul. Opera era, pentru el, independentă de biografia, de ideile și de sentimentele autorului.

Ea constituia în sine o realitate autonomă. Profesorul acela, autor, între altele, al unei *Teorii a Poeziei* și a unei *Științe a Literaturii*, se numea Mihail Dragomirescu. A murit puțin înainte de 1940. El pretindea că posedă criteriile absolute pentru judecarea operei și integrarea ei exact în locul ce i se cuvine în ierarhia valorilor. Structuraliștii, lingviștii, for-

Reproduceri din desenele lui Eugène Ionesco la volumul *Découvertes*.

malității, gramaticienii de azi pot vedea în el un precursor care, firește, nu dispunea decât de procedeele furnizate de științele umane ale timpului. Utilizând metodele sale, el credea că poate afirma cu certitudine dacă o operă e « genială » sau « de talent » sau numai « de virtuozitate ». El măsură geniul, îi constata absența, dădea rețete infailibile pentru criticii literari. El înțelșese, în mod sigur, că istoria literară, psihologia și sociologia nu fac decât să se rotească în jurul opereii fără a o pătrunde, că aceste discipline vorbesc de altceva decât de operă, ele rămân în vecinătatea ei. Din păcate, el însuși, deși se considera plasat nu în context, în proximitatea opereii, ci în chiar inima textului, în esența opereii, comitea cele mai grosolane erori, atunci cînd dădea exemple pentru a-și ilustra teza. Geniile și talentații pe care-i alegea, sigur de metoda sa, erau cei mai proști și mai ridicoli poeți și prozatori ai țării sale, ale epocii sale. Îi lipsea ceea ce nu a fost niciodată definit: gustul, discernămintul. El nu putea sesiza inezisabilul. Dar tentativa sa era pasionantă și cred că, în acel moment, unică. El descoperise acest lucru extraordinar, extraordinar de simplu, care începe să fie redescoperit acum, și anume că literatura există în literatură, ea nu se află nici în ideile ce se pot degaja dintr-o operă, nici în sentimentele, nici în psihologia, nici în realitatea socială din care poetul își extrage materialul pe care-l transfigurează. Poezia este identică cu poezia, adică: poezia este exact tot ce nu este altceva decât poezie; iată marea revelație după atîtea rătăciri și poticneli. Dar ce altceva mai este poezia? Despre ea s-ar putea spune, ca despre Dumnezeu, că este cea care este . . . poezie, adică nici muzică, așa cum s-a crezut, nici sociologie, nici matematică, nici istorie, nici chimie, nici politică, nici morală, nici ideologie.

Ca student, îmi alesesem, evident, un alt model decât profesorul meu: pe Benedetto Croce, al cărui *Sistem de estetică* și a cărui carte despre *Estetica privată ca știință a expresiei și lingvistică generală* mă fuseseră să înțeleg că metoda istoricistă putea completa foarte bine un criteriu non-istoric. Croce mă învățase că fondul și forma se contopesc într-una și aceeași entitate care este expresia, o sinteză vie, expresia fiind realmente o structură, cum se spune astăzi. Croce mă mai învățase că poezia este cunoaștere, dar nu cunoaștere logică, ci cunoaștere intuitivă, intuiția lirică constituind a doua posibilitate de cunoaștere după cunoașterea noțională. Această cunoaștere este în egală măsură invenție — ea fiind intuiție și expresie, și în același timp structură — și istorică, pentru că ea se reînnoiește și pentru că singurul criteriu valoric al unei opere — pe care, urmîndu-i modelul, îl consideram just — este nouitatea, originalitatea acesteia. Din moment ce există originalitatea există valoare, valoare estetică, pentru că există intuiția lirică, expresie.

Acești doi magistri nu mă convinseseră, totuși, că se poate determina în mod științific valoarea unei opere literare, nici măcar esența literaturii. Originalitatea expresiei nu e decât o presupunere a valorii sale, ea este o condiție necesară a acesteia, dar probabil nu o condiție suficientă.

Abia cînd l-am citit pe Flaubert, mai precis *Un Coeur simple*, am avut cu adevărat revelația literaturii. Cred că împlinisem doisprezece ani. Flaubert e acela care m-a făcut să înțeleg că literatura nu rezidă în ceea ce spui, ci într-un anumit mod de a spune, într-o anumită calitate ce rămîne indefinibilă încă și astăzi, probabil întotdeauna. Se poate determina unde nu este și ce nu este literatură, dar nu se poate determina ceea ce este ea. Oricum, revelația mea a fost tulburătoare, categorică, definitivă. Literatura nu se mai rezuma la evenimente, iar eu nu mai puteam citi romane polițiste scrise agramat și foiletoane din ziarul vremii, romane în fascicule, pentru că mi se păreau *prost scrise*. Avusesem revelația modelului: *acel bine scris*, într-un cuvînt, literatură. Dacă mi s-a întîmplat să recitesc mai tîrziu lucruri « scrise agramat » a fost tocmai pentru a constata *acel « prost scris »*. Nu analizasem construcția flaubertiană a frazelor, nu făcusem nici un studiu asupra vocabularului său, nici semantică, nici semiologie, nici psihologie, nici sociologie, nici filosofie. Constatasem că există acolo un « ceva » care sună altfel și pe care, interior, îl percepeam; și mi se păruce că palpită în cuvînte, sau că le străbate, scutită de ele, o anumită lumină, captată și restituită. Ești înzestrat cu simțul literaturii, așa cum ești înzestrat cu ureche muzicală, așa cum ești înzestrat cu vocație religioasă. Acest tip de lumină a cuvîntelor, viața lor, suflul lor, eu am regăsit-o în cărțile de literatură, dar mai ales în *Les Enfantsines* de Valéry Larbaud, în *Amants, heureux Amants*; am regăsit-o și la Mallarmé, dar împlinită cu noaptea, în strălucirea obscură a unui Rimbaud, a unui Lautréamont, apoi, mai tîrziu, la alți citiva. Dar cred că nu dau greș cînd e vorba de literatură. Știu cînd este și cînd nu este prezentă. Nu sîntem mulți cei care știm. Jean Paulhan, care știa, ne-a învățat că Fénelon o știa și el, cu siguranță mult mai bine decât Brunnetière, Lemaître, Fauguet, Sarcey și atîția alți doctori ai epocii.

Da, literatura are suflul ei propriu, aparte. Există ultrasunete pe care nu le percepe decât unii. Nu pretind că literatura nu se poate învăța, dobîndi. Dar, vreau să spun că te naști întru literatură.

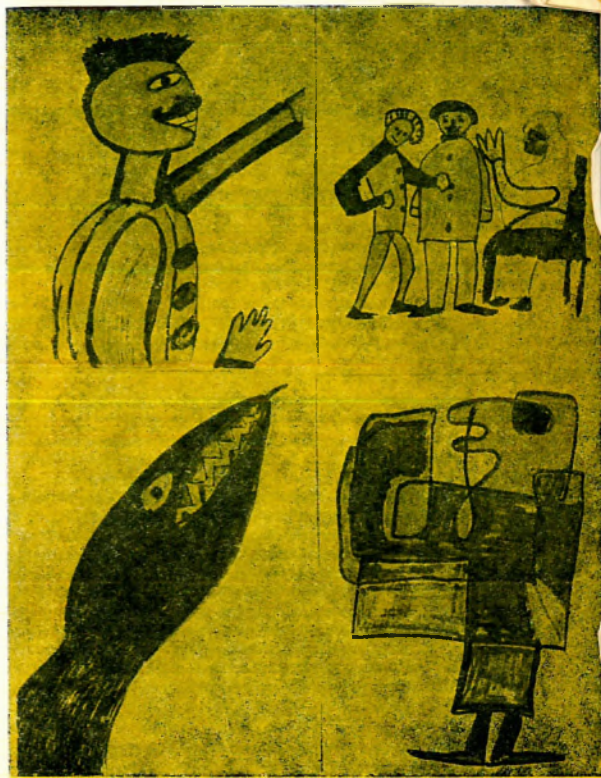
Nu sînt bun decât să fac literatură. Sînt născut pentru literatură. Îmi lipsește cu desăvîrșire dexteritatea manuală, inteligența fizică. Nul în sport, cu excepția mersului pe jos . . . Din fericire, am fost infanterist.

Mi-a fost imposibil să învăț să montez și să demontez o pușcă mitralieră. Văd bine de la distanță, așa că ținteam perfect, eram chiar un foarte bun trăgător, fapt ce-i uimea pe comandanții mei, care mă considerau, altminteri, arierat mintal, căci eu am fost ultimul capabil să învăț executarea comenzilor «la dreapta, la stînga!» și «Prezență! armele!». Nu am putut învăța niciodată mișcările de dans. O dată, cînd eram beat, totuși, o dată cînd eram beat am valsat minunat, ceea ce n-am mai reușit să fac în ziua următoare, cînd m-am trezit, și nici după două zile. Nu m-am priceput niciodată la bricolaj. Abia dacă știu să repar o siguranță arsă. Cu cheile în mînă, nu izbutesc să deschid o broască mai rezistentă sau puțin mai complicată. Nu aș fi fost un bun spărgător. E poate unul din motivele pentru care nu am încercat această meserie. Am învățat să citesc în cinci-sprezece zile, eram tare la istorie, bun la aritmetică, lamentabil la desen, penibil la geometrie și celelalte matematice. Mi-a fost greu să învăț să telefonez. Telefonul mă înspăimînta. Nu știu să conduc o mașină. Și nu voi învăța niciodată. Am încercat să fiu funcționar. Nu a existat niciodată slujbăș mai dezordonat. Eram totuși un profesor destul de bun. Fără îndoială pentru că predam literatura care-mi plăcea, gramatica și ortografia. Astăzi, am mai uitat cîte ceva. Cîndva, eram as la punctuație: sînt deopotrivă haotic și meticulos. Mi s-a întîmplat, mai tîrziu, în viață, să lucrez cu propriile mele mîini, sau mai cîrînd cu brațele, sau mai bine zis cu spatele, căci ridicam greutatea: încarcam și descarcam cutii cu bidoane de vopsele. Nu eram bun pentru o muncă de lucrător mai specializat. De altfel, chiar dacă am forță în umeri, nu am și în mîini. Aș fi putut face lupte. Nu și box. Nici pian: i-am invidiat totdeauna pe oamenii cu mîini lungi, fine și puternice. Eu am degetele scurte, destul de bune pentru a ține un toc. Tocmai pentru că eram foarte prost la desen, m-am apucat de pictură. Am vîndut, chiar, cîteva tablouri. Am vrut să fac film sau fotografie, dar ar fi trebuit să știu să manipulez obiecte, mecanisme. Totdeauna am avut nevoie de cineva care să mă ajute. Un coleg de clasă, vecinul meu, îmi făcea desenele. Un coleg de la regiment mă ajuta să-mi fac patul. Mergeam bine. Alergam repede. Pe vremea serviciului militar, în marșurile lungi, îmi purtam povara gîndindu-mă la altceva. Nu executam ordinele. Nu pot fi atent. Am o capacitate de abstragere destul de mare și de utilă. Sînt deseori cu gîndul departe. Sau, dacă vrei, sînt prezent într-un mod care nu seamănă de loc cu al celorlalți. În general, ce spun oamenii nu mă interesează. Cred că ei manipulează ideile cu aceeași stîngăcie cu care manipulez eu obiecte pentru bricolaj. De aceea, mi-e foarte greu să înțeleg o piesă de teatru, căci îmi trebuie de două ori mai mult timp decît altora pentru a reuși să urmăresc cuvintele personajelor care se agită pe scenă. Dar sînt atent la agitația lor, îmi place să-i văd

mișcîndu-se. Îmi place să privesc decorurile, îmi place să privesc altceva și să văd altceva dincolo de sau în ceea ce mi se arată sau mi se spune. Am mai povestit undeva prima mea experiență de spectator. Mi-o amintesc și azi. Să fi avut trei ani, patru ani, cinci ani? Mama mă trimisese să văd teatrul de păpuși, în Grădina Luxembourg cred, dacă nu cumva era la Tuileries. În jurul meu, copiii se prăpădeau de ris, se foiau, se distrau. Mama veni să mă caute pentru că eram singurul care nu rîdeam. I se părea că mă plictisesc, voia să plecăm. Am protestat, am rîmas, lucrul, dimpotrivă, mă interesa enorm, dar nu acțiunea mă pasiona, nici dialogul. Nu intriga mă captivă, ci mișcarea, un univers întreg, un univers în mișcare. Mi-era indiferent ce se petrece între personaje, pe mine mă uluia prezența, apariția universală care mi se înfățișa acolo, în fața ochilor, parcă în formă prescurtată. Înțelegeam, încă o dată, că exista în toate acestea «ceva», că ei se aflau acolo, că eu mă aflam acolo, că eu îi priveam.

Greșesc cînd afirm că era prima mea experiență de spectator. De fapt, ea avusese loc mai demult. Cred că aveam doi ani. Mă aflam într-o cameră cufundată în întuneric, așezat pe un taburet. Părinții stăteau în spatele meu, împreună cu alte persoane. Lanterna magică proiecta imagini. Una din ele reprezenta o masă pe care o pisică își arcuia spinarea. Cînd s-a aprins lumina în cameră, am strigat: «mai vreau». Fusesem atît de fascinat de spectacolul acela extraordinar, înclt seara mi-a rămas, în întregime, întipărită în memorie. Mă văd în dreptul ușii, tata ținîndu-mă de mînă iar eu ajungîndu-i pînă ceva mai sus de genunchi, îmi amintesc apoi că mă ducea în brate, pe o noapte înstelată, că am luat-o de-a lungul unui gard, că am mers destul de mult pînă să ajungem la stația de tramvai. Ce fac personajele la teatru, ce fac personajele pe scena lumii, cum se spune, prezintă pentru mine un interes secundar sau nici un fel de interes. Pentru mine palpitant nu este mobilul gesturilor lor, ci faptul că fac ceva, indiferent ce, faptul brut al existenței. Nu vreau să spun prin asta că nu am și eu pasiuni, păreri preconcepse și chiar idei, adică principii, pentru că, pînă la urmă, reacționez ca orice om, dar îmi revin repede, eliberîndu-mă de toate. Și sînt din nou uimit constatînd că exist și vîzînd că și alții există. Aceasta înseamnă pentru mine să devii conștient: să dobindești un fel de gîndire dincolo și dincoace de gîndire. Devin conștient, cred, atunci cînd nu mai calc pe urmele altora, pe niște urme, sau cînd nu mă mai urmez pe mine însumi. Revin la surse. La sursă. Îmi revin. Se spune că totul este iluzie. Eu aș spune, mai cîrînd, că toate sînt iluzii. Prima iluzie îmi pare foarte apropiată de adevărul esențial, foarte apropiată de gestul creatorului. Sînt instalat în lume, paradoxal instalat în mișcare. Mă rătăcesc, ne rătăcim, facem niște lucruri, credem în niște lucruri. Am o capacitate de uimire care mă ajută, uneori, să pot ieși din acest vîrtej și să mă

Je fais un roman qui
partage le monde.



reinstalez în adevăratul meu spațiu, în imobilitate. Nu eu, ci lumea, creația e aceea care se mișcă, se desfășoară, teribilă și fastuoasă, spre uluirea mea: o poveste, o epopee, un spectacol. De îndată ce vrei să-i adaugi și explicațiile, nu se mai înțelege nimic.

Explicația ne desparte de uimire, care e singurul mod de a ne apropia de incompreensibil. A nu înțelege, a fi stupefiat, iată ce ne plasează, încă, cel mai aproape de comprehensiunea incompreensibilului. Eu cred că tocmai acestei facultăți de a mă uimi îi datorez faptul că sînt literator și că m-aș simți bun pentru altceva [...]

Încerc întotdeauna să mă reîntorc la începuturi. Să fiu deopotrivă înăuntrul lumii și în afara ei. Să am încă, să am întotdeauna suficientă candoare pentru a mă putea întreba neîncetat: ce este aceasta? ce reprezintă, în fond, toate acestea? Întrebare fără răspuns, întrebare care-și ajunge sieși, întrebare care este ca și propriul ei răspuns. Din cînd în cînd, redevin spectatorul întregului spectacol. Mă pasionează arhitectura în mișcare a spectacolului, logica lui, logica compoziției sale formale. Cînd sînt eu însumi, în echilibrul meu fericit, nu mă interesează culisele. Ce sînt personajele dincolo de faptul că sînt personaje nu este revelator, nu mă privește sau, atunci, aceasta ar fi o altă piesă, un alt spectacol, o altă compoziție.

Am observat cu toții ce se petrece cînd actorii intră în scenă. Se află în cabina lor, în spatele decorurilor, costumațiilor, machiajilor. Ei îți vorbesc și tu le vorbești, probleme familiale, sau probleme sindicale, sau mai știu eu ce. Te părăsesc pentru a intra în scenă. Îți spun, zîmbind amabil, la revedere, îți întorc spatele și, brusc, silueta li se îndreaptă. Între culise și scenă există o altă cortină, nevăzută. Totul li s-a schimbat: mersul, gesturile, chipul, vocea. Au părăsit lumea realității. Eu consider realitatea ca aflîndu-se alături de adevărul esențial, care este acela al creației. Realismul, social sau nu, nu este nici el realitate. El este o școală, o convenție, un stil. Realismul face și el parte din realitatea imaginară, adică din lumea adevărului. Ceea ce ne imaginăm este revelator. Imaginația nu poate minți, căci ea se dezvăluie, căci ea este dezvăluire, căci ea este construcție. Invenția este contrariul minciunii. Minciuna este trășare a realității. Invenția este creatoare, ea este construcție. Construcția se plasează dincolo de minciună. Ea se face. Ea este făcută. Ea este. Realitatea și socotelile realității trebuie lăuate contabililor ei: filozofi și contabili, politicieni și contabili și alți contabili.

Cum să-mi explic, astăzi, tracul pe care l-am avut cînd «veteranii» școlii mi-au vorbit despre compunere, așa temă de inventivitate?

Căci ea avea să devină pentru mine o descoperire și o tehnică, un lucru profund nou și, în același timp, profund cunoscut. Căci presimțeam că o lume era gata să mi se dezvăluie, să țîșnească, să se înalțe: se prăbușea un zid, o cîmpie însoțită avea să apară, să se desfășoare sub ochii mei: interior, exterior deopotrivă, lumea avea să se dezvăluie, să iasă din umbră, să înflorească la lumină. Ideea de «compunere» sau de «compoziție franceză» provoca în mine un șoc dublu, al surprizei și al amintirii. Căci ceea ce urma să poată fi revelat, prin acest mijloc, prin această funcție a invenției, prin această punere de mijloace la dispoziția mea, prin această cînoară: instrumentele imaginarii, nu era lumea exterioară, ci propriul meu univers care avea să iasă la iveală. Aveam să-l zămislesc și, prin el, să fiu eu însumi prezent: pe mine aveam să mă înfățișez, împreună cu toate celelalte, să mă ofer, să mă înfățișez lumii, pe mine aveam să mă arăt prin ea.

În emoția mea, intra, poate, și, sau mai ales, o arzătoare nerăbdare. Se vor deschide într-adevăr porțile, vor da ele ascultare acestui «Sesam, deschide-te»?

De ce oare inventasem — mă întreb acum — dialogul (așa se exprimasem Domnul Loiseau, învățătorul meu: Ionesco a inventat dialogul... care există și înaintea lui, fără ca el să fi știut) — De ce? Dar tocmai pentru a mă înfățișa și a participa la existența lumii pe care eu însumi o creasem și o descoperisem; eu însumi mă creasem și mă descoperisem, așa cum a făcut și Domnul cu fiul său, ca personaj central. Ce spun e oare blasfemie? Așadar, am făcut teatru pentru a putea vorbi, pentru a mă înconjură de o lume, pentru a mă adresa — prin această lume, de pe această scenă a lumii — lumii.

Marea surpriză și marea bucurie a literaturii stă în descoperirea uimită de sine pe care o faci prin intermediul lumilor sau în lume, ca într-o oglindă sau ca și cînd ai fi devenit tu însuși oglinda lumii. Un tu însuși care, brusc, încetează să mai fie un scandal monstruos, devenind tu-tu-insuși, o ființă integrată, plasată într-un context, adică justificată de contextul atât de bogat, imens, universal.

M-am născut a doua oară prin literatură; pentru a doua oară eram un nou născut. Și cum oare te naști, dacă nu proiectîndu-te, devenind una cu acel ceva în care ești proiectat: eu, lumea, eu una cu lumea, eu în lume.

Atunci cînd nu reușesc să mă proiectez, să intru în lume, cînd ea mi se închide, încerc o suferință cumplită. De obicei, îmi este deschisă, în ea e frumos și bine, sau e urît, oricum e mediul meu firesc, și-mi este cu adevărat deschisă.

Uneori, s-ar zice că nu eu, ci ea intră în criză: e acolo, închizîndu-mă ostilă, ca o enormă sferă de plumb, o carcă în care nu pot mișca un deget, irrespabilă, fără oxigen, care mă ține întemnițat și mă sufocă sau

care, alteori, se desprinde vertiginos de mine, devenindu-mi de nepătruns, îndepărtată.

Ce diferență între cele două situații! Ce fericire mă poate cuprinde! Ce dezastru pot trăi! Acest ultim moment, firește, înseamnă pentru scriitoră sterilitate, iar sterilitatea înseamnă pentru viața mea non viață, incapacitate de a trăi, înseamnă desnădejde și vid, un vid paradoxal de apăsător: pește sint, scos din apă într-un univers în care nu există nimic și în care-l zăresc de departe pe acela care-mi aparținea și căruia-i aparțineam, devenit acum atât de străin, unde nu pot înțelege acest limbaj, unde nu pot cunoaște un limbaj, din care nu răzbat pînă la mine decît sunete indescriptibile, semnale pentru marșieni.

Dacă nu aș fi cunoscut literatura, cred că aș fi inventat-o. Cînd am fost pus să citesc texte literare, la școală, n-am vrut niciodată să scriu alte texte asemănătoare acelor pe care le citisem. Învățarea literaturii nu a făcut decît să trezească întreaga literatură care exista în mine. Am certitudinea că tot ce aveam să scriu după aceea era conținut și pre-scris și gîndit, sau mai curînd pre-gîndit. Firește, încă nu am spus totul, dar ceea ce am spus corespunde cu ceea ce voiam să spun și nu putea fi spus decît astfel. Ar fi putut fi spus într-o limbă sau în alta, dar nu în alt limbaj.

S-a spus adeseori, firește, că am fost influențat de un scriitor sau altul, dramaturg, eseist sau romancier. Aceste influențe nu au fost decît superficiale. Am admis că aș fi fost influențat de autorii în persoana cărora critica mi-a găsit niște predecesori, mai mult pentru a face plăcere celor ce făcuseră asemenea descoperiri. În realitate, există o singură perioadă din viața mea cînd am suferit influențe literare foarte precise și de care sînt conștient: perioada adolescenței, către paisprezece sau șaptesprezece ani, perioada sentimentalității livești, pseudo-poetice; fusesem obligat să citesc atîtea poeme în liceu, pompasera atîtea în capul meu! Într-o perioadă de creștere, în perioada unei anumite anemii literare, am fost influențat de poeți ce configurau un ansamblu foarte heteroclit mergînd de la Francis Jammes la Mallarmé, de la Baudelaire la Maeterlinck.

Dar m-am eliberat de influențe. Și m-am regăsit intact, aproape ca pe vremea cînd descopeream universul și literatura, acea epocă în care mai mult decît le descopeream eu, izbucneau ele din mine, epocă în care inventasem dialogul. (Dialog, adică: o descriere sau o povestire redată cu ajutorul întrebărilor și răspunsurilor.) Nu știam că aceasta se poate face. Știam încă și mai puțin că dialogul există dintotdeauna și că este una din formele cele mai arhaice ale literaturii...

În românește de ALINA LEDEANU

EUGENIO D'ORS
rememorare

ALMANACH DES ARTS



L'ANNÉE DE L'EXPOSITION

DIRIGÉ PAR
EUGENIO D'ORS
de l'Académie Française
et
JACQUES LASSAIGNE
LIBRAIRIE ARTHÈME PAYARD
PARIS
1937

JACQUES LASSAIGNE

În exclusivitate pentru

Secolul 20

despre

EUGENIO D'ORS

Născut la Barcelona în 1881, Eugénio d'Ors era deja un strălucit scriitor și filozof când s-a refugiat la Paris, în timpul războiului civil din Spania. Îl făcuseră cunoscut traducerea celor « Trei ore în Muzeul Prado », și a « Artei lui Goya », precum și lucrările sale dedicate lui El Greco și Cézanne. Aveam să-l întâlnesc în 1936 și să public împreună cu el, sub titlul « Almanah al Artelor », o lucrare ce se voia recenzie a evenimentelor artistice care au precedat marea expoziție din 1937. « Almanahul », îmbogățit în următorii doi ani de la apariție cu alte colaborări (a lui Raymond Cogniat și Marcel Zahar), și-a păstrat de la prima sa ediție, grație prezenței bătrânului scriitor spaniol, un caracter de extremă tinerețe și noutate. Eugenio d'Ors deschidea volumul cu o prefață într-adevăr divinatorie, într-un moment în care se alcătuia bilanțul noilor forțe care aveau să aște, în cadrul expoziției universale, ocazia de a se exprima. El așeza această lume a viitorului sub alegoria unei pinze, « Furtuna » lui Giorgione. Apoi, sub titlul « Horoscop », cuprinzând studii generale (dintre care unele îmi aparțineau) despre situația, în acel moment, a artelor plastice. O a doua parte, sub forma unui calendar, rezuma cronică anului precedent, prin comentarii asupra celor mai importante evenimente și o informație generală asupra expozițiilor și publicațiilor realizate. Există, mai ales, o notă remarcabilă, scrisă pentru una din primele ședințe pregătitoare ale expoziției artei vii ce urma să se deschidă la Petit Palais. Expoziție ce suscita de pe atunci un imens interes și pentru care Eugenio d'Ors venea cu sugestii pătrunzătoare — regretabil că ele nu au fost unanim adoptate. Volumul mai cuprindea o privire perspicace asupra îndreptării criticii către o știință a formelor, asupra raportului artă-viață, artă-popor, o scrisoare deschisă lui Pablo Picasso, precum și interogarea unor maeștri fundamentali: Maillol, Rouault, Matisse, fără a-i mai pomeni pe Corot și Gauguin. În fiecare clipă a pregătirii acestei lucrări, Eugenio d'Ors impresiona prin tinerețea sa spirituală, prin actualitatea informației, prin ingeniozitatea propunerilor.

◀ Coperta « Almanahului artelor » elaborată de EUGENIO D'ORS și JACQUES LASSAIGNE

Continuînd o mai veche inițiativă, aceea a prezentării unor reviste de literatură și artă care, emanînd din perimetrul european, au marcat spațiul cultural al continentului nostru, *Secolul 20* oferă în paginile ce urmează imaginea unei publicații aparte, născută din necesitatea de a surprinde un moment de răscruce în destinul artelor plastice, reprezentat prin Expoziția Universală din capitala Franței.

Apărută în 1937, la Paris, revista *L'Almanach des Arts* — realizată inițial de Eugenio d'Ors și Jacques Lassaigne, cărora li s-au alăturat, ulterior, Raymond Cogniat și Marcel Zahar — este, în principal, creația celui ce a fost Eugenio d'Ors, purtînd, îndubitabil, amprenta personalității acestuia. Semnînd prefața — program care deschidea primul număr, scriitorul spaniol își mărturisea intenția de a face din *Almanahul Artelor* o retrospectivă a evenimentelor plastice anterioare, dar, în egală măsură, o diagnosticare a celor actuale și o prospectare a tendințelor viitoare.

În prima din cele două mari secțiuni, bogat ilustrate, numărul inaugural își propunea să realizeze, sub titlul « Horoscop », 'pentru fiecare din artelor plastice — de la pictură și desen la artă decorativă — o imagine pe cît posibil fidelă și exhaustivă a momentului '37; se remarcă aici, în cadrul artelor decorative, articolul dedicat « Valorii artei populare », ilustrat, între altele, cu mai multe obiecte de artă populară românească, precum și — în cadrul capitolului *Artă și societate* — textele despre « Artă și viață » și « Artă și poporul ».

Din a doua secțiune — *Calendar 1936* —, bilanțul momentelor marcante ale anului ce precedase apariția revistei, reținem acea « scrisoare deschisă » adresată de Eugenio d'Ors lui Pablo Picasso, remarcabilă prin verbul nobil slujind o solidă formație clasică.

Redacția revistei *Secolul 20* aduce, pe această cale, cele mai vii mulțumiri lui Jacques Lassaigne, distinsă personalitate a criticii de artă, prieten al țării și al culturii noastre, pentru generosul sprijin acordat în realizarea acestui grupaj.

Secolul 20

EUGENIO D'ORS

SUB SEMNUL « FURTUNII »

A existat, pentru State, perioada de după război, care era o consecință a acestuia, o judecare a lui, o degajare a semnificației sale profunde. Tot astfel, există, astăzi, pentru Arte, momentul « de după furtună », acela care urmează vijeliei. E ca și cînd spiritul ar accede la nivelul unei epoci prin înaltele porți ale Expoziției de la Paris. La cheiul unui port, prin mulțimea catargelor sale.

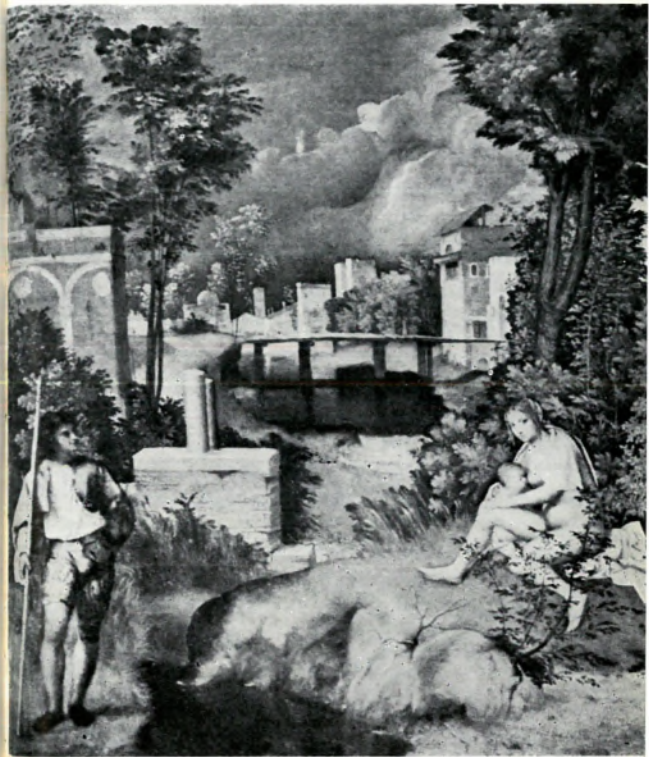
Atunci, aruncînd o privire în urmă, se poate măsura lungimea drumului străbătut și gravitatea primejdiilor sale. Minunat prilej de bilanț, de sinteză, — și de iertare. . . Generozitatea memoriei acceptă, pentru o clipă, orice amintire înalte ca indiferența uitării să consume — cenușă a istoriei — nenumărate episoade.

Va veni o zi în care chiar furtuna va fi dată uitării. Dar această furtună, clocotind de freamătul atîtor imagini, nu se conturează ea însăși ca o imagine? Clipa în care umanitatea produce un număr infinit de opere de artă, sub emblema unei constelații, nu este ea oare, la rîndu-i, o operă de artă, colectivă, epică?

Ora noastră, cea al cărei argument ne oferă materia pentru almanahul pe care începem să-l publicăm, ne face să ne amintim de acea pictură a lui Giorgione, care, scoasă cândva la lumină din colecția Vendramin, ajunsă apoi la Paris, continuă, din noul său sediu al Academiei Venețiene, să prezideze evenimentele noastre și calendele noastre, dublu simbol al Grijii și al Speranței.

Operă misterioasă, pe cât de glorioasă! Nimeni, se spune, nu a izbutit să-i deslușească subiectul. În turnurile orașului reprezentat în fundalul tabloului, a putut fi recunoscut Castelfranco, ținutul pictorului. Dar, ca date anecdotice, lucrurile s-au oprit aici.

De ce, la ieșirea din burg, acești copaci, aceste ruine? Ce semnifică, oare, riul peste care se înalță un pod de lemn? Și acele fulgere sinistre brăzdând cerul sumbru, cu nori grei de ploaie? Ce fac, mai ales, personajele, tânărul bărbat, în picioare, la poalele dîmbului, tînăra femeie care, nici aproape, nici departe, cu trupul gol, doar cu umerii acoperiți de o pelerină din mătase albă, alăptează un copil?



Bărbatul poartă o sulită în mână și, e limpede, va pleca la război. Dar nu și-a pus armura, nu încă. Are timp să reflecteze, să regrete. Într-adevăr, reflectează, regretă. Și tocmai grație acestui răgaz al acțiunii, simpatia noastră poate începe să înțeleagă. Iar secretul acestei bizare alegorii să ni se deschidă nouă tuturor, celor atât de direct încercați, în suflul și în carnea noastră, de surda angoasă a atmosferei pictate aici de Giorgione, și trăindu-i atât de obsedant tragedia.

Privirea mamei e aceea în care sfîrșim prin a ne regăsi. Și în teama ei, sub apăsarea căreia ea este totuși capabilă să împlinească piosul sacrificiu de a hrăni cu iubirea sa și cu lamura propriului singe viitorul nesigur.

Am înțeles, melancolic paladin! Am înțeles, înspăimântată și nefericită doică! Sub întunecata Furtună — în lumina albastră a fulgerelor — chiar și în război de ar fi nevoie — în mijlocul ruinelor —, legile vieții ne cer să hrănim cu substanță ideală și pacifică, drept omagiu adus eternei Frumuseți, opera perpetuă a Spiritului.

Alți ani ne vor aduce alte zodii. Nu pare, totuși, prea aproape, acel an ce va sta sub semnul « Judecății de Apoi » a lui Michelangelo.

Fiecăruia din acești ani sperăm să-i oferim, pe măsura divinității noastre, un horoscop revelator și, în același timp, în limita forțelor noastre, o oglindă fidelă. O zodie și o cronică. Să ne ajute Domnul ca, fiecăruia din cei pe care iubirea de frumos îi tine treji, Almanahurile noastre să le aducă serviciul acelor « serenosi » ai bătrînei Spanii, ai căror cîntec oferea, odată cu numărătoarea orelor, un pronostic asupra vremii. Și ca numărătoarea să fie cit mai exactă cu putință; iar pronosticiurile, cit mai judicioase.

Un memento minuios, ca arhivă a activității artistice universale. Pagini de critică pentru evenimentele semnificative. Studii de sinteză pentru ansamblurile importante. Ca materie, bogata varietate a artelor plastice. Atenția încordată înspre oricare centru viu, către orice țară creatoare. Anticul învecinîndu-se cu modernul, chiar cu ultramodernul. Un ghid pentru curioșii de astăzi, un document pentru studiosii de mine. Expoziția comentată, cartea analizată, reforma înregistrată, gustul cotat, ospitalitate pentru noii-sosiți, salut de adio celor dispăruți. Actualul în concordanță cu eternul.

Un omagiu, deopotrivă, continuității, marcînd constanța unei tradiții, și o perspectivă infinită, deschisă posibilităților de viitor. În care să răsunе neconținut, precum în imnul vedic:

Sînt multe aurore nerăsărite încă;
Ajută-ne să le vedem, Varuna!

12. a. C. 1914
corps 1914
Sous le signe de "la Tempête"
XXXXXXXXXX

Il y eut l'après-guerre, pour les Etats, la quelle sortait de la guerre, la jugeait, en dégagait le sens profond. Il y a, de même, aujourd'hui, pour les Arts, une "après-tempête", un lendemain d'orage. L'esprit paraît parvenir au pailier d'une époque, par les hautes portes de l'Exposition de Paris. Et au quai d'un pont, à travers la foule de ses mâtts.

Alors, en jettant un coup d'œil en arrière, on mesure la longueur du voyage et la gravité des dangers récents. Belle opportunité de bilan de synthèse, — d'absolution aussi... La pénétration de la mémoire accablée un instant, tout souvenant, avant que l'impossibilité de l'oubli ne vienne consommer, — cendre de l'histoire, — maint épisode.

Un jour viendra cependant où l'orage lui-même sera oublié. Or, cet orage, promouillant de l'apothéose de tant de figures, n'est, à son tour, une figure? L'homme ou l'humanité produit un nombre infini d'œuvres d'art, pour constituer la ligne d'une constellation. Or, ne constitue pas une œuvre d'art collective, s'ajoutant?

16 di. luy.

5

Un memento minutueux, comme
un archive de l'activité artistique uni-
verselle. Des paper de critique pour les
événements significatifs. Des études
~~de~~ synthétiques pour les ensembles
importants. Comme, matière, la riche
variété des arts plastiques. L'attention
étendue à tout centre vivant, à tout
ray, producteur. L'ancien voisinant
avec le moderne, voire l'ultra-moderne.
L'actuel en concordance avec l'éternel.

Un hommage aussi à la conti-
nuité, méprisant la constance d'une
tradition. Et une perspective infinie,
ouverte aux possibilités de futur. Qui
l'on entende toujours chanter, ainsi
? l'hymne vidique!

"Il y a beaucoup d'aurores qui ne sont
(encore nées)"

Fait que nous le voyons, o Varuna!"

~~~~~

→ Un guide pour les curieux d'aujourd'hui,  
un document pour les étudiants  
de demain. L'exposition commentée, le  
livre analysé, la réforme enregistrée,  
le goût coté, la bienvenue aux universaux  
le salut aux di'parus.



Héureux toi, <sup>le</sup> Peuple, dont l'œuvre et la  
grande ont fleuri <sup>en</sup> la saison des misères so-  
ciales plus favorables. Que cela se soit trou-  
vé coincider avec la chimie statistique, la plus  
c'est une conte autre ~~statistique~~ <sup>affaire</sup> Mais, que  
donc, mesistionement le miracle de cette vigne  
de faveurs publique connue par les arts, au  
moment dit de l' "Appréhension" et par où  
est remplie la littérature dans l'attente  
générale? Il y a même la <sup>raison de la culture</sup>  
le plus curieux, dans le monde de la culture.

[illegible]



EUGENIO D'ORS

## SCRISOARE DESCHISĂ LUI PABLO PICASSO

Fericit ești, Pablo, tu, a cărui operă și legendă au înflorit sub zodia astrilor sociali cei mai favorabili! Că aceasta coincide, întâmplător, cu cel mai dur climat estetic, e cu totul altceva. Dar cine oare ar putea subestima miracolul acestui val de preuire publică pe care au cunoscut-o artelor în momentul numit « de după război » și prin care ele au înlocuit, în atenția generală, literatura. Există, în chiar această schimbare, unul din fenomenele cele mai curioase din istoria culturii.

Spune-mi, există vreun alt moment în care personalitatea fiecărui artist să-i fi interesat mai mult pe contemporani? Când s-a mai întâmplat ca orice lucrare ieșită din mîinile unui artist să fie atît de comentată, cotată, sărbătorită, asimilată prin cunoașterea mulțimilor? Tu știi doar, Pablo, că odinioară, chiar la Paris, nu se vorbea despre pictură decît primăvara, cît era deschis Salonul: o dată Salonul închis, tăcere, pictura înceta să mai fie un subiect de discuție pînă în anul următor. În timp ce poeții, dramaturgii, romancierii, uneori cîte un filozof deosebit de credincios sau deosebit de necredincios — după cum era moda — se aflau totdeauna pe tapet. Mondeni și mondene se gargariseau cu numele lor; ele erau citate, în scopuri instructive, de tatăl de familie copiilor săi. Era greu de închipuit că astăzi, în schimb, numele vameșului Rousseau va sta mult mai des pe buzele tuturor acestor persoane decît acela, să zicem, al lui Jules Laforgue. Și dacă exemplul de prietenie din copilărie, destinată să devină divergentă, dintre Emile Zola și Paul Cézanne, s-ar fi repetat în zilele noastre, probabil că Zola ar fi jucat rolul victimei.

Un hazard analog n-a fost hărăzit și nouă, care nu ne-am cunoscut pe băncile unui colegiu din Aix-en-Provence, ci în jurul meselor de la « Quatre Gats », cabaretul acela în care Barcelona noastră de la începutul secolului lui deschidea ochii spre lumina sa și își vîrta nasul în otrăvurile sale. Abia ieșiți din adolescență ne respec-

◀ PICASSO: *Jupiter și Semele* — ilustrație la « Metamorfozele » lui Ovidiu, 1930



tam, reciproc, mult; prea mult, pentru a nu scăpa de pericolul amintit. Acest «respect» — cuvîntul îți aparține — venea din gravitatea pe care fiecare din noi o constata la celălalt, înainte ca și după ce băuserăm. Ne simțeam moștenitorii unei tradiții seculare, în ordinea frumuseții și deopotrivă în aceea a cunoașterii. Căci există, neîndoielnic o mare diferență între cel care ești tu cu adevărat și ființa instinctuală, supusă unui subconștient dinamic, pe care unii și-au închipuit-o, tănuț de secretul de foc al privirilor tale averse. Nu am uitat că la prima noastră discuție, și după lectura acelei pagini scrise de un prieten comun, am vorbit despre Centauri. După cum, în urmă cu cîteva săptămîni, o ultimă întâlnire ne-a oferit prilejul să vorbim despre Minotaur. Antichitatea și mitologia nu au încetat, în răstimp, să ne obsedeze.

Ca și problemele formei pure; obiect, pentru unul, de continuă și debordantă creație; pentru celălalt, de studiu auster. Fiecare linie trasată de tine, într-un desen, a avut totdeauna pentru mine valoarea unui semn. La fel și pentru tine, în momentul în care îl trasai, și mai târziu, cînd reflectai asupra lui — fiind o fire închisă și reflexivă — la adăpost de avalanșa acelor comentarii pe care, de altfel, te amuza teribil — te amuza prea mult — să le stîrnești și cu care ți-a plăcut întotdeauna să-ți bucuri urechea, fără riscul de-a te rătăci, însă, din drumul tău. Italian într-adevăr, sau malaghen sau catalan, cu rămi de fapt, prin definiție, un mediteranean; căci aparții familiei lui Ulyse, fecundă în astuții. Familiei aceluia care, refuzînd să-și astupe urechile, își întărea totuși legăturile ce-l fixau trupul de catarg, găsind astfel modalitatea de a adăuga înțeleptelor certitudini ale bune navigații, beția încîntătoare dăruită de cîntecele sirenelor.

Iar tu puteai, într-adevăr, să îți permiți asemenea încîntări, avînd norocul să fii copilul unui profesor de desen.

Disciplina în care, în deceniul douăzeci, unii și-au încercat norocul printre alte nenumărate transe, și în care alții, încă mai mizerabili, trecuți de patruzeci de ani, continuă să bijibie sufocați de rușine și de cîntă, tu ai descoperit-o în joacă și de la prima încercare. Or, nu e același lucru să fi avut o bonă englezoaică, în copilărie, cu care să vorbești tot timpul engleză, cu acela de a te iniția în această limbă la liceu sau, mai rău, de-a te înscrie la un oarecare Berlitz cînd, odată devenit om de afaceri, trebuie să pleci de urgență la Londra pentru realizarea unui proiect important. Cîte mizerii evitate, dacă ești scutit de învățarea tardivă! Unic, poate, printre contemporanii de talia ta, tu poți, Pablo, să desenezi conturul unui om, sau chiar al unui cal, începînd cu picioarele și făcînd să urce, cu precizie grațioasă, o linie infailibilă. Tu ai mai știut, grație darurilor ce ți-au fost hărăzite, să minuești culoarea în modul cel mai firesc. Ai putut merge cu ușurință pînă la neșirune, nu o îndrăzneală în care sensul ereditat al armoniei nu înceta să se afirme cu superioritate. Și, după cum — raportîndu-ne din nou la comparația lingvistică — acela care, de la vîrstă cea mai fragedă, cunoscînd în profunzime o anumită gramatică, își poate

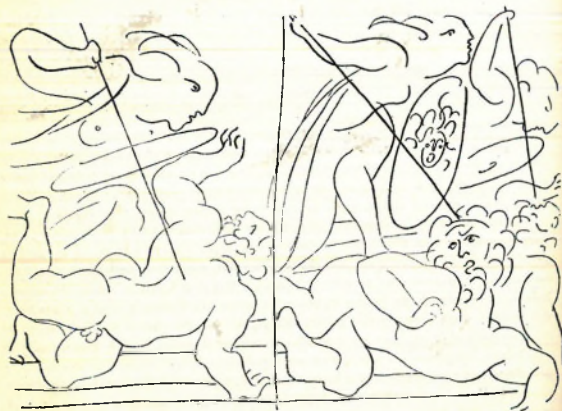


PICASSO: Familie de centauri cu porumbei 1946

oferi mai tîrziu bucuria de a-ți uita preceptele și de a se consacra abaterilor savuroase ale argoului, tu ai argotizat în pictură cît ți-a plăcut, știînd că tu și preceptul sînteți una și că, dincolo de impresionismele contaminate și de expresionismele neliniștite și de cubismele total inventate și de fauvismele rizibile, vegheau Centaurii și Minotaurul, vechi de cînd lumea, gravi precum începuturile, eterni ca și fabula.

Ai fost inițiat în adevărul fabulei și ai avut întotdeauna toba plină cu surprize. Surpriza supremă se afla la fundul tobei și tu ieșea niciodată la iveală și, pînă la urmă, ea justifica totul. Cu atît mai rău pentru naivi, care, considerîndu-se emulii tăi, s-au apucat să escamoteze cîte o batistă colorată fără să-și fi păstrat ascuns, în mîncea hainei, un repertoriu de batiste colorate. La prima demonstrație totul a mers bine: dar imediat după aceea, bietul public, blazat, și-a pierdut iluziile și a refuzat să se mai lase păcălit. Atunci, pe cînd cornetul altora se și golise, al tău a continuat să debordeze, ineputabil, în mijlocul aplauzelor. Pentru a sfîrși onorabil aceste jocuri de prestidigitație e nevoie de multe batiste colorate; e nevoie să fii înzestrat nu numai cu ușurința unor degete abile, ci și cu greutatea ce vine din cunoașterea unei școli. A ta, aceea clasică, este cea superioară, iar instrumentele ei, de cea mai bună calitate. Chiar după ce le dispare strălucirea, măiestria lor dăinuie. De aceea, ai preferat

întotdeauna, pentru lucrările tale, ca și pentru șosetele tale sau mașina ta — și, poate, tot atât pentru prietenii și credințele tale — materialele cele mai solide. Și tot de aceea — lumea o va afla cu o uimire de care eu unul, cunoscându-te de atât vreme, voi fi scutit — obișnuiești să soliciți, pentru tablourile tale cele mai truculente, rame solide, somptuoase, foarte groase, aurite de sus pînă jos și respirînd de la o poartă Muzeul, sau « scumpul Maestru ajuns » pentru clientela înstărită. De aceea ai avut, de-a lungul anilor, curajul și răbdarea să rezisti ispitelor oferite de succesul mediocru; și de aceea nu ai dat, chiar în ceasurile tale cele mai negre — sau de un albastru ca și negru — nici caricaturi la reviste săptămînale, nici pinze sau de un albastru ca și negru — nici caricaturi la reviste săptămînale, nici pinze la Salonul Independenților; și de aceea ai izbutit să sari de la ascetismul Ravignan la confortul Bœtie, fără scări batignollești sau montparnassiene. « Aut Caesar aut nihil »; e în latină Pablo; singura limbă pe care — în lipsa aceleia grecești, neverosimile — o mai pot tolera Centaurii și Minotaurul. Ingres ar fi adoptat bucuros



PICASSO: Ilustrație pentru Lysistrata, 1934

latina, și Poussin, ca și Rafael, ca și majoritatea artiștilor găzduiți în urmă cu doi ani la Paris, la Petit Palais. Nu erau toți neapărat savanți, dar toți erau prietenii umanității, a căror atmosferă o respirau. Tu, în mizeria acestor timpuri, nu i-ai avut la îndemînă decît pe un Apollinaire, sau pe un Cocteau sau Baletel Ruse. Dar îți rămînea, cîînit în misterul obîrșiei tale, tatăl tău, profesorul de desen. Și poate și eu, la distanță, eu care-l tuteiam pe Platon cu aceeași nedesmițită megalomanie ațt de barceloneză, ațt de « Quatre Gats » și care nu a încetat să te faci, în întimitatea inimii tale, să-l tuteiești pe Piero della Francesca.

La un moment dat, și i-ai putut face camarazi chiar complici, pe vameșul Rousseau, sau pe pictorii pe lemn din Senegal, sau pe băștinași din Insula Paștelui. Puțin franciscanism, totuși, în această aventură. În fond, era tot o surpriză. Lumea a înțeles-o atunci cînd, după ce moda naivului și a sălbaticului căzuse deja în decadență, tu ai răspuns la o anchetă — nu fără a provoca o anume derută în rîndul celor ce păstraseră prostul obicei de a te crede pe cuvînt — că meandrele multiplelor și succesivelor tale curiozități nu te abăteau niciodată de la linia ta de conduită. Așa era, și toată Mediterana te-a aprobat în acea zi; toată Mediterana, adevărata ta patrie, văzîndu-te că eviți astfel, printr-o supremă înțelepciune, să confunzi valoarea legăturilor care te fixează de cuvînt cu valoarea farmecului de care te bucuri ascultînd cîntecul sirenelor. Ea a fost, probabil, mai puțin aprobatoare cînd, într-o zi, făcîndu-mi mie, atunci, o surpriză — căzîndu-ți în mină, prin complezența editorului, manuscrisul unei cărți ale mele unde e vorba de tine, și gîsind acolo afirmația a cărei nouitate și semnificativă justete mă încîntă și pe mine că, dintre pictorii contemporani, tu ești probabil singurul care nu a pictat niciodată un copac — tu te-ai amuzat și, ripostînd, ai dat, printre documentele servind ca ilustrație, un desen în cărbune în care două crengi triste, nefirești, se zăreau la o fereastră. Nefirești, recunoaște, căci, neîzbutind pentru nimic în lume să-mi înfirme diagnosticul asupra antinaturalismului tău, acele nefericite ramuri erau, și rămîn, nu numai puțin « asemănătoare » — ceea ce, firește, nu te-ar neliniști deloc — dar cît se poate de urite și acuzînd efectismul cel mai hidos. Cu etichetele unui spirit între « Luca-fa-presto » și « șomer-desenînd-cu-creioane-coloare-pe-un-trotuar-din-Londra », care este exact contrariul acelei respectabilități pe care o remarcam deja la tine pe vremea cînd abla își mijeu tullele din barbă.

Alte amuzamente te-au costat încă mai scump; și, totuși, prea multe experiențe, surprize, răsfaș și curiozități satisfăcute, chiar dacă ele nu au abătut linia ta de conduită, au împiedicat-o, pînă acum, să atingă punctul legitim promis elanului său: nu vorbesc din punctul de vedere al succesului, nici măcar din acela al geniului, ci din punctul de vedere al rezultatelor obiective, al « Operei-Bine-Făcute »... În urmă cu cinci ani invocasem, implorasem, conjurasem apariția unor tablouri ieșite din mîinile tale și aparținînd — dincolo de orice asociație de idei — categoriei firești, sigure, senine a celor care, printr-un drept secular — divin, aș spune — își află

locul în cele mai minunate săli ale celor mai minunate Muzeu. Cei cinci ani s-au scurs zadarnic. Sintem tot în fața ta, mulțumindu-ne — s-o recunoaștem — cu aproape o capodoperă... Vezi tu, prietene, noi aparținem unei promoții care, prin nu știu ce soi de condamnare colectivă și misterioasă, pare hărăzită — și asta, fapt încă mai remarcabil, nu într-o singură țară, nici într-un singur mediu, nici într-un singur gen de activitate personală — gloriei alergătorului de performanță care, terminând strălucit o etapă, se poticnește, pierzând timp și teren, chiar în clipa când e gata să atingă ținta, compromițând astfel victoria devenită îndolnelnică. Asemeni aceluia « Licențiat Torralba », care a fost cîndva obsesia nopților mele de veghe și al cărui trup, deși de o frumusețe angelică, era totuși lipsit de perfecțiune, pe de o parte din pricina aspectului neîngrijit și murdar, pe de altă parte din pricina pavilionului unei urechi, tăiat și foarte neplăcut la vedere; existențele noastre personale, chiar cele mai reușite, eșuează în fatalitatea unui detaliu care le trădează incompetența. Există printre noi foști colegi deveniți maeștri, miliardari, prinți domnitori, ambasadori, dictatori sau « morți-eroici-pe-cîmpul-de-bătălie ». E foarte firesc: ca și cînd ai spune, de fiecare dată, că noi nu sintem profesori sau ambasadori, că noi nu sintem academicienii sau prinți, că noi nu sintem, adică, niște morți ca toți ceilalți. Moartea noastră e mai puțin temeinică, mai puțin integrală și, parcă, cu titlu mai puțin definitiv. Tablourile tale, prietene, păcătuiesc printr-un detaliu sau altul, o cedare atît de neașteptată, adeseori atît de superficială încît ar putea părea voită. Cînd nu e urechea ciuită a licențiatului Torralba, e un picior neizbutit, pierdut în drum, sau hașurile unei cadraturii oprite mai curînd decît ar fi trebuit. Încă puțin, extrem de puțin, și ar fi fost o capodoperă autentică. Numai că o fatalitate, care, cum se vede, precum Destinul anticilor, e o pedeapsă cu motivații adînci, intervine pentru a-l întîrzia fericita apariție.

Or, acest blestem trebuie exorcizat și, ca să izbutești, e nevoie de curaj pentru a renunța la cîteva cochetării și cîteva aventuri. Vezi tu, dacă mă aflu aici, și claustrat și constrîns să-ți scriu, Împlicat pînă și să mă duc să te caut la Café de Flore — unde, se pare, în vremurile astea tulburi tu ai uneori înțrunit — e pentru că, după ce am scris douăzeci de mii de pagini, înmănunchete cîte 3 sau cel mult cîte 25 am avut într-o bună zi revelația că trebuie să dau totuși cîteva tomuri de 500 de pagini, ca și cînd aceasta ar fi fost absolut necesar pentru salvarea sufletului meu, fără de care parcă nu aș fi scris nimic... Teme-te, și tu, de ceasul judecării care-ți va acorda, în istoria artei moderne, un rol magnific, desigur, dar strict funcțional și istoric: nu asta îți prezicea admirația pe care ți-am purtat-o încă de la ieșirea ta din copilărie, admirație izvorîtă din respect și nu din uimire, ca la ațlia alții. Dacă ar putea, admirația m-ar opri, în acest ceas, cînd îmi arog un aer nepotrivit mie, acela de prezicător. Și apoi, cine nu ar fi fost amuzat, pe la 1890, să-l vadă pe Cézanne dîndu-i sfaturi lui Zola? Neavînd nici un motiv să risc batjocura cuiva, voi înălța deci, bucurînd, aici, un fel de strigăt, în care să se unească încurajarea cu exigența, așa cum înălță, la noi, în jurul arenei, acei « aficionados » în timp ce-l însoțesc cu privirea

pe « matador ». Numai că, neputînd traduce aceste exclamații în franceză, ar trebui să recurg la alte repertorii expresive. Mi-l voi aminti, poate, pe bătrînul Carolus-Duran, personaj carnavalesc, spunînd tinerilor actori ce seoseau la Villa Medicis: « — Domnilor, dați-ne, vă rog, o capodoperă... La Villa Medicis, și ieșiți din gura lui, nu era decît o vorbă de Carnaval. Dar în tradiția de la « Quatre Gats » și pentru noi doi, ea dobîndește un alt sens, mult mai grav. Cu gravitate, cu respect, îți spun: « Pablo Picasso, dă-ne o capodoperă ». E timpul. Nu va întîrzia pentru noi clipa în care nu va mai fi amuzant să spunem că orice capodoperă ne-născută e deja trecută la pasiv, pentru liniștea propriei noastre conștiințe.

Martie 1937

În românește de ALINA LEDEANU



PICASSO: Cap de faun, 1948



## CIVILIZAȚIA ÎN ISTORIE

Filosofia a reușit să constate că, dacă în natură s-a produs frecvent drumul de la cauză la efect, în schimb în istorie nu se realizează niciodată schema rigidă a precedenței și suficienței pe care logica le atribuie relațiilor cauzale. Marile evenimente umane, cele care merită în mod legitim calificativul de fenomene istorice, nu sînt legate între ele printr-un raport de cauză și efect, ci prin relația pe care matematicienii și fiziologii o numesc funcție și care presupune o reciprocitate în relațiile dintre fenomene, reciprocitate în virtutea căreia fiecare dintre ele este simultan efect și cauză. Nu e mai puțin superficial și greșit să spunem că celebrul Conciliu de la Trento a creat în artă stilul baroc — chiar dacă acestuia i se aplică uneori denumirea de «stil iezuit» — decît să afirmăm că stilul baroc a fost cauza Conciliului de la Trento. Să nu uităm acest principiu general ori de cite ori se dă vina pe Reforma protestantă, de exemplu, pentru faptul că, mai tîrziu, s-a încîmplat cutare lucru, sau pe Revoluția engleză sau pe Revoluția franceză, sau se dă vina pe Renaștere, sau pe umanism, sau pe monarhiile absolute, sau pe «despotismul luminaț» care era la modă în aceste monarhii în secolul a XVIII-lea, sau pe «ideile enciclopediștilor», sau pe cine știe ce abuzuri de putere, sau crize de mizerie și foamete. Legi, crize, abuzuri, idel, despotisme, absolutisme, Renaștere, Reformă, toate acestea constituie simbolice, fiecare dintre ele, tot atîtea expresii ale unei constante, sau eon, pe care o numim Revoluție în sensul cel mai larg al termenului. Cîva timp, această dispoziție a putut fi difuză. Pentru ca ea să dobindească o importanță politică imediată era nevoie ca gîndirea generală să găsească un protagonist, o entitate-agent, care să-și asume sarcina de a trage consecințele practice ale principiilor, noțiunilor și, încă și mai vag, tendințelor și gusturilor care pluteau în aer. Acest protagonist a fost în sens filosofic găsit atunci cînd anumite analize complicate, poate deformate de anumite stări afective, au descoperit noțiunea de popor ca substrat social, substrat a cărui forță a fost de îndată considerată ca o virtute și de la eliberarea căruia se aștepta, uneori în chip mesianic, intrarea în împărăția binelui și a dreptății. Indiferent dacă poporul era considerat o victimă a sclaviei, după concepțiile lui Rousseau, atît de repede răsîndite și atît de adînc înrădăcinate în lume, ori dacă era considerat o arhivă a spontaneității opusă artificialității, după cum se subliniază de preferință în *Scienza Nuova* a lui Giambattista Vico și în filosofia istoriei a lui Herder, fapt sigur e că descoperirea lui ca entitate era însoțită de o mare virulență revoluționară. Se poate întîmpla chiar — lucru explicabil, dat fiind



PICASSO: Ilustrație pentru «Lysistrata», 1934

că este vorba de relații de funcție și nu de cauzalitate, prin urmare fără necesitatea unei ordini fixe în timp — ca cele mai importante evenimente politice cu caracter revoluționar să precedă cronologic fixarea ideilor lor teoretice. Tendința englezilor spre empirism s-a manifestat cu claritate când, încă de la începutul secolului al XVII-lea, au realizat o revoluție politică, cu executarea monarhului cu tot, care abia mai târziu avea să-și afle ideile inspiratoare îndeosebi în Franța. Cromwell, departe de a anunța, sub aspect anecdotic și extern, ideile lui Rousseau ori măcar ale lui Montesquieu, se inspira din credințele, ba chiar din superstițiile de drept divin, exact analoage celor care puteau să-l anume pe regele trimis de el la execuție. Pe de altă parte, când un Napoleon se transformă în moștenitorul ideologiei Revoluției franceze, nu consideră că această ideologie ar stăpîni puterea lui personală și nici n-are cele mai exterioare forme ale maiestriei cu care se îmbracă; cît de ușor — și, ceea ce e mai grav, cît de logic — arată exemplul lui Napoleon prezența unei relații funcționale între demagogie și dictatură. Cu marea forță de propagandă pe care datorită, între altele lucruri, limbajului lor sau francezii de a-și construi, slujindu-se de categorii antonimizante, propriile lor evenimente istorice, această Revoluție franceză a ajuns să constituie pentru imaginația oamenilor revoluția prin excelență, cuvîntul dobindînd o valoare generică, în stare chiar să stînjească înțelegerea realității pe care o desemnează. S-a ajuns, pe baza unui criteriu convențional care împarte istoria pe epoci sau ere, să se pretindă că Revoluția franceză ar marca limita dintre două Epoci, care pe care manuale de istorie o numesc Epoca Modernă și cea pe care, nu fără o anumită încăpăținare, unii continuă să o numească Epoca Contemporană. De bună seamă, trecerea anilor face din ce în ce mai ridicolă această pretenție de contemporaneitate în ceea ce privește figuri și evenimente din secolul al XIX-lea. Dar, pe măsură ce evenimentele mai apropiate de noi refuză să fie încadrate în acest sector al istoriei, se vede din ce în ce mai bine că trăsăturile ei caracteristice formează un singur bloc cu cele ale altor perioade care au precedat secolul al XIX-lea. Că ceea ce s-a numit « Romanticism » nu este altceva decît o modalitate a ceea ce se numește « Baroc » noi înșine am demonstrat de mai multe ori; și astăzi demonstrația e acceptată în mod aproape general. Solidaritatea dintre complexe morale reprezentate de conexiunea între ceea ce cineva a numit « cei trei R » — Reforma, Revoluția, Romanticism — poate fi considerată riguros stabilită din momentul cînd s-a renunțat să se vadă între fiecare dintre termenii susmenționați și ceilalți doi o relație cauzală. Conținutul acestui ansamblu se dovedește a fi extrem de bogat și de complex, dacă se ține seama de paralelismele ce pot fi stabilite între mișcările religioase protestatare și descoperirile geografice, între cercetările erudite și artele frumoase, între descoperirile naturii și tulburările politice.

Să stilizăm științele particulare în chip de scară. Filosofia, într-un cerc: cuvîntul inițial se va sprijini pe cuvîntul final. — Un cerc vicios, deci? — Nu, un cerc magic, dacă linia pe care o trasezi nu se întrerupe și dacă în el încapе realitatea întreagă. — Să începă, fără a fi redusă. Rațiunea, de pe tronul ei, centru și belvedere, guvernează periferia lipsită de uniformitate. — « Nu! mai atinge acum, așa e trandafirul ! » N-o mai chintesențiază, așa e Inteligența. — Filosofia, tablou sinoptic al realității totale, prin înțelegerea deplină.

Filosofia, suverană a realității întregi, nu e proprietară pe nici un domeniu. Unde se termină cîmpul uscat al științei, acolo începe delta vieții. — Ca pe un domeniu feudal, vîtașii își culeg roadele din fenomenele care o nutresc, iar știința, conceptele pe care le adună; amîndouă plătesc Filosofiei suverane tributul ideilor,

care, circulînd ca niște monede-arhetipuri, capătă sens fără a-și pierde realitatea și nici, prin generalitate, caracterul concret. — După o obicei regal, Filosofia își răscumpără astfel condiția de parazit prin funcția ei semnificatoare.

În clipa aceasta chiar, doi interlocutori, noi, ne privim în ochi. . . Eu văd ochii dumitale. Dar, pe lingă ochi, îți văd privirea. Privirea se află în ochi, dar nu e conținută în ei. Dumneata, la rîndul dumitale, mă vezi și vezi că te privesc. Ce uriașă încărcătură potențială, dar transcendentă, are activitatea care constă în a privi, dacă o raportăm la structura ochilor ! De ce am tăgădui realitatea? De ce ne-am tocmit? Privirea metamorfozează ochii; care accentul nu metamorfozează cuvintele? Nu mai departe decît cuvintele pe care le-am pronunțat acum sînt ele care aceleași, continuă să fie aceiași din momentul în care le-am pronunțat cu emfaza între-bării? Material, da. Conceptual, da. În fața înțelegerii, totuși, nu mai sînt aceleași.

Germenul nu numai că posedă, în fiecare din momentele existenței sale, o figură care-l izolează ca entitate ce poate fi concepută separat, ci adaugă acestei figuri actuale o potență de proliferare în figuri posibile, care-i vor determina apariția în dezvoltarea sa viitoare. *Un germen este o realitate în substanța căreia intră o vocație.* În sîmțînță se află înscrisă figura copacului. În embrion se află portretul abreviat al organismului. Și acest impuls, care și moșteneste specificul de la faza embrionară, nu încetează de-a lungul transformărilor sale succesive. Nu se termină și obține astfel un fel de eternitate care nu exclude vicisitudinile; un absolut care nu exclude istoria, ba chiar o include; o ordine care fixează limite îndeterninări, fără a intra însă în închisoarea necesității.

Acest nimb face și nu face parte, în același timp, din corpul sau din capul personajului. Face și nu face parte, în același timp, din atmosfera înconjurătoare. Acest nimb este oare încă Sfîntul cu pricina sau nu mai este? Dar ce însumăm o fi în expresii ca aceasta?

În lumea obiectelor, plină și cel mai omogen și elementar, bunăoară o bilă de biliard, obiectul cel mai compact ca structură, ori cel mai fad și lipsit de grație, realizează la suprafața lui o anumită asumare a realității înconjurătoare, o uscăciune sau o umiditate, o temperatură, niște reflexe, ceva care, inevitabil, include în obiectivitatea sa elemente aparținînd în același timp altor obiectivități.

Fiecare obiect, fiecare individ este, deci, un receptacol, un cîmp și, cum se spune în matematică, *locul* unui cîrchine — de ce să nu spunem un roi? — de relații, al căror număr, oricît de ușor ne-am oprit reflecția asupra lui, ne va apărea infinit. Acest roi sau cîrchine nu epuizează totuși realitatea individului sau a obiectului, nu poate să-l înlocuiască. Un element insubstituibil își găsește adăpost în el, și orice încercare de escamotare ideologică ar fi zadarnică.

« Corelația » exprimă o solidaritate substanțială, în care se include pînă la un punct vigoarea necesității, chiar dacă această necesitate nu ajunge pînă acolo încît să permită o previziune cantitativă. Obiectele care se pot raporta unele la altele printr-un « calcul al probabilităților » admit valabilitatea unei determinări verificabile doar *a posteriori* și în limitele unei elasticități statistice. Dar să nu confundăm elasticul cu amorful.

Ajunsem în sfîrșit — și respirăm mai bine în apropierea ei — la atitudinea în care problematica nu e simțită ca o diversiune, nici ca o tragedie, nici ca un păcat,



nici ca o dificultate, ci ca un *stimulent*. Este, cum probabil ați bănuit, problematica propriu-zis umanistică, aceea a omului complet, a « omului care muncеște și care se joacă ». Cînd omul se comportă ca filosof, atunci acesta își asumă problema în funcție de energia pe care se simte în stare să și-o mobilizeze. Pe de o parte, problema e ceva care-l opune rezistență. Pe de altă parte, ceva asupra căruia se exercită propria sa putere. Sub primul aspect, află o dificultate, chiar dacă e ușor de depășit. Sub cel de al doilea aspect, o satisfacție, chiar dacă e trecătoare. În ansamblu, o incitare, care amintește de incitarea dragostei. Dar, ca să nu ne rătăcim pe terenul alunecos al sexualității, hai să luăm de pildă stimulentele apeliului. În filosofia astfel înțeleasă, problematica e *apetitivă*. Și, pe desupra, nutritivă. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în cazul altor atitudini, unde problematica ori te îmbătă, ori devine un stepefiant.

Contrar faimoasei afirmații a prințului Danemarcei, adevărul este că există mai puține lucruri în cer și pe pămînt decît conține filosofia noastră. Fiindcă, pe pămînt, faptul că dă seama de lucrurile din cer și de pe pămînt, filosofia noastră captează și acele lucruri dintre cer și pămînt prin care, undă sau reflex, rătăcește adevărul sens alt al unor, cit și al celorlalte. Prin urmare, filosofia are nevoie de antene în stare să prindă ceva mai mult decît obiectele percepției, care, fiind pe pămînt, și decît esențele abstracte, nemiscate în cerul lor conceptual. Elementele cu ajutorul cărora aceste unde, aceste reflexe, se prind și, în același timp, se emit sînt cuvintele. Cuvintele care, materiale prin aspectul lor fizic, conceptuale prin semnificația lor generică, cuprind amîndouă lumile și, pe desupra, tot ce se află între ele și le învâluie. Cuvintele care, fiind *forme*, sînt și *idei*; vreau să spun *realități*, alături de care conceptele pure sînt pure semne; și percepțiile efemere — iluzii schimbătoare. Fiindcă totul în cuvinte e simbol, totul în cuvinte e realitate.

Analiza, dacă e prelungită prea mult, ucide. Și pe urmă nu mai poți învia nimic. Cîne-și închipuie că, după ce a dus analiza pînă la capăt, poate realiza sinteza, e un naiv. Adevăratele sinteze nu se obțin decît atunci cînd, în cel mai bun caz, ai ajuns abia la jumătatea drumului analizei și cînd analiza încă n-a distrus forma; care este, cum se știe, principiul vital.

*Orice realitate, prin urmare, e o poziție.* O poziție de poziții reprezintă o corelație. Și corelația corelațiilor formează Ordinea, nucleu și undă totodată, spațiu și timp, necesitate și întîmplare, funcție și produs: Ordinea, categorie supremă.

Noțiunea de Ordine, realitatea Ordinii, ne apar ca simbolul inteligibilității lumii. Fără această claritate, nici gîndirea nu poate face un pas, nici cunoașterea nu poate capta nici un adevăr. Rațiunea și acțiunea sînt determinări particulare ale Ordinii. E imposibil să cunoști Ordinea fără a o simți totodată ca pe o frumusețe. E imposibil să cunoști Ordinea fără a o simți totodată ca pe un Bine. Am putea spune că, strict vorbind, e imposibil să cunoști Ordinea. La acest nivel, atît de aproape încă de Potență, nimic nu poate fi cunoscut în mod asept. Realitatea nu e aici propriu-zis cunoscută, ci *gîndită*; cu alte cuvinte, creată. Activitatea este și aici garanția adevărului.

« La început a fost Ordinea »; versiune estetică — deoarece unitatea în diversitate constituie « armonia vie » prin care definim frumusețea —, versiune departată atît de raționalismul pur al Logosului, cit și de beția panică a Praxisului.

Să birui răul, fără a-l epuiza; aceasta, în sfera Eticii, se cheamă *Bine*. Să birui problematica, fără a o înăbuși; aceasta, în sfera Logicii, se cheamă *Adevăr*. Mai presus de Bine și de Adevăr, realitatea deplină, înglobarea în Bine și în Adevăr a contradicțiilor lor respective, își asumă valori și probleme, în plenitudinea Ordinii. Ordinea, pe linia conduitei, se numește lertare. Ordinea, pe linia cunoașterii, se numește Ironie.

Cît privește posibilitatea ca efectul să preceadă cauza, consecințele principiului de figurare nu numai că o îngăduie, dat o cer cu necesitate. Finalitatea, adevărarea unei existențe care a avut loc la o formă de existență care urmează să aibă loc, întrunește amîndouă într-o singură existență, intră în formula principiului de figurare, conform căruia orice reprezentare figurativă e însoțită de un cîmp de posibilități; fiecare entitate, de un sens pe care și-l asumă; sau, dacă vrei, fiecare *semnificație*, de un nucleu de *accepții*; sau, fiecare corpuscule, de o undă. După aceea, într-o explicație a realului de acest tip, rămîne deschis pentru depășirea ei, pentru contrazicerea ei, pentru negarea ei. Causa presupunește asupra efectului, așa cum gemenela precumpănește asupra vitelului.

Ceea ce ni se opune ne susține. Dacă totul ar fi de partea mea, dacă gîndirea mea n-ar întîmpina o opoziție, dacă totul n-ar restringe *creația*, dacă *gîndirea* n-ar avea nevoie de cunoaștere, inclusiv în forma umilă a *datului* — *dacă totul ar fi o pirghie* — ar lipsi posibilitatea, nu numai de a răsturna lumea, ci, pur și simplu, de a face un pas înainte. Limitele mele constituite bogăția mea. Mai mult: limitele mele sînt ființa mea. Eu nu exist ca obiect, mai înainte de a fi ieșit din realitatea inconjurătoare. Atitudini mentale mai mult sau mai puțin vicinate de panteism au avut pretenția să încorporeze mediul în definiția ființei umane. Dimpotrivă, trebuie să vedem ființa *impotrivă* mediului inconjurător; definindu-se prin opoziție cu el. Fără formă, nu sînt. Existența mea se identifică cu figura mea.

În orice cuvînt există un germen, o serie de posibilități, o mișcare. Există un impuls al gîndirii, o potență activă de a lega cuvintele, surșă a metaforelor și a figurilor ei de stil. Există de asemenea o moștenire, o împrăgare cu accepțiile acumulate cu fiecare utilizare a cuvîntului; mai ales atunci cînd a slujit poeziei și genului. Cea mai profundă, cea mai valoroasă înțelegeră a unui cuvînt va fi aceea care-l va pătrunde taina sensului. Care va surprinde nodul corelațiilor funcționale care există în cuvînt. « Sensus » cuvîntului vitalizează întreg discursul și face ca fiecare cuvînt să exprime ceea ce n-ar fi putut spune exclusiv pe baza conținutului său conceptual strict. Fiecare *lucru* se nutrește din substanța *nimbului* său.

Care scriitor n-a simțit cît de mult vitalizază, cît de mult eliberează tezele pe care le formulează simplul fapt de a le prezenta ca întrebări, parcă cînd colaborează cititorului pentru a înfrăni să facă afirmațiile pe care le face? Închipuți-vă animația pe care ar dobîndi-o aceste teze prezentate sub formă de dialog!

Dialogul este izvorul filosofiei. Dialectica și dialogul, înrudit strîns prin etimologia lor, se leagă și mai mult în realitatea profundă a lucrurilor.

Cînd noi vorbim de percepții, înțelegem percepții de figuri, cînd vorbim de concepte, concepem tot figuri. Intuiția noastră e figurativă; abstracția noastră e tot figurativă, la fel ca a geometriului, și nu cum încearcă să fie abstracția analitului. Hegel exprima acest adevăr cînd afirma: « Interioritatea e exterioritate »;



această afirmație trebuie înțeleasă, nu ca o identificare, ci ca o sinteză. Pe bună dreptate, din punctul său de vedere, Kierkegaard se revolta împotriva lui Hegel, și, la fel de congruent, un Dilthey, un Heidegger au renegat cuvîntul «intuiției». Noi, dimpotrivă, considerăm că a întui și a exprima sînt asemîni suprafețelor concavă și convexă a unui și aceluiași volum... Evanghelia noastră începe astfel: «La început a fost Ordinea». Am putea începe la fel de bine: «La început a fost Cuvîntul». Termenul logos îl traducem astfel: «La început a fost Figura», fiindcă figurile sînt idealități concrete, indivizi care își asumă un conținut specific.

Dacă Husserl ar fi posedat într-un grad mai înalt facultatea Ironiei, și-ar fi dat seama că, în fapt, însuși al recunoașterii pluralității, mai ales dacă i se adaugă un criteriu de ordonare ierarhică, există o filosofie; o filosofie deschisă spre trăire și eficace pentru ea. Partea proastă e că eclecticismul nu e acceptarea varietății, ci pierderea oricărui simț de luptă: grația cumpărată cu prețul sacrificiului dreptății nu mai e grație, ci gelatină. Acceptăm coexistența mai multor figuri; nu și abstracția figurii. Marele sultan poate fi poligam; indiferent este enunul. Filosoful ironic depășește contradicțiile; eclecticul nu le observă.

Ce bine-ar fi să ajungem la un asemenea stadiu și la o asemenea modalitate de cultură, încît, în vorbirea curentă, termenii «superficial» și «profund» să-și schimbe între ei valorarea, și atunci, dacă ai califica ceva drept «superficial», ar însemna să-i adresezi elogiu! Am vedea atunci cu claritate că eternitatea lucrurilor este chiar forma lor, nu acea fantasmă interioară pe care cu prea multă cutezanță am denumit-o spirit. Am ști că, la urma urmei, lucrul cel mai spiritual la om este conturul său pur. Că, departe de a putea spune că ochii sînt «ogînda sufletului», ar trebui, dimpotrivă, să considerăm cu imaginația că sufletul e ogînda ochilor. Am înțelege, în sfîrșit, că e greșit să considerăm cuvintele drept expresia ideilor și că, dimpotrivă, ideile sînt reziduu, expresia, dacă vrei, a cuvintelor. (Acolo unde în urmă cu cîțiva ani am pus cuvîntul «idei» corectec acum și pun în loc «concepte». Am învățat destule între timp despre substanța ideilor. Știu că ideile sînt cuvintele înseși.)

Nu există decît un singur mod de a simți: mișcîndu-te. Nu există decît un singur mod de a te plînge: plîngînd. Nu există decît un singur mod de a învăța: învățîndu-i pe alții. Nu există decît un singur mod de a ști: vorbind sau redactînd... La început a fost Aparența.

Imperativul expresiei nu numai că e just ca rezultat al unei valori spirituale atribuite forme și figurii, *patentului*, prin care înțeleg ceea ce se înscrie sub denumirea ambivalentă de «aparență», ci ca traducere a unei legi intime a înseși esenței gîndirii. A gîndi înseamnă a reduce la un contur și a organiza într-un cosmos haosul amorf al posibilităților, dintre care numai una e acceptată, printr-un act în care se împletesc libertatea și determinarea, spontaneitatea și legea. Actul adamic de a da nume tuturor lucrurilor în paradis cuprinde în el tot ce gîndirea a putut aduce de atunci încolo în domeniul cunoașterii. Prin denumirea pe care o primește, obiectul e ordonat, pus la locul lui, în locul lui mobil în cadrul mișcării existenței. Cînd de la denumire se trece la definiție, se obține un spor de delimitare, de fixare. Abstracția crește în acest caz; dar caracterul concret nu s-a evaporat prin aceasta. De aici se despart două căi. În această materie încă plastică. Una din ele intensifică creația: de la judecată, se trece la figură, la simbol, la personificare, la mit. Cealaltă cale, în care caracterul concret e pierdut din vedere, conduce la substanță, la concept, la semn, la număr, la lege. Ordinea se obține și aici, dar cu prețul arbitrarilor lui. În

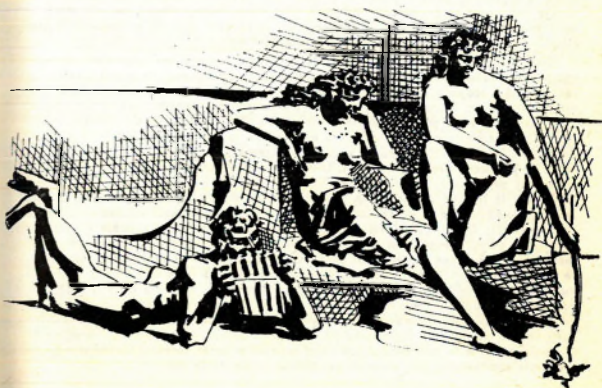
miinile unui pictor modelul devine portret. În miinile unui statistician, modelul ajunge, nu un număr, nici măcar un număr, ci fracția lungibilă a unui număr: cifra emblematică a unui act în sînt. Între descriere și cifră se află obiectivitatea.

Primul lucru de care trebuie să fie convins un om de știință e că știința poate progresa și după el. Și prima datorie a științei e să fie ironică. Cînd în ea se afirmă un caz, trebuie să se facă acest lucru cu toleranță implicită față de afirmația contrară și avînd grijă să se lase ușa deschisă pentru aceasta din urmă.

Judecata captează realitatea: pe urmă, denumirea o plăsmuiește; figura o definește; simbolul o încarnează, iar numenul și mitul o personalizează, asumînd un mare ansamblu real într-un simbol viu.

Limbajul nu e un produs al rațiunii umane; a afirma contrariul, și anume că rațiunea e un produs al limbajului, s-ar apropia mai mult de adevăr. Știm că orice cuvînt conține, pe lîngă semnificație, un sens; în pofida semnificației, sensul face să prolifereze cuvîntul în diferitele lui accepții; îl încarcă cu elemente ereditare, făcînd-l să trăiască diferite conținuturi conceptuale de-a lungul timpului său, dimpotrivă, transformă în neologism expresia cea mai uzuală cînd ajunge în virful penitei unui scriitor de geniu; conferă fiecărui cuvînt posibilități infinite de apropiere și nuntire cu celelalte; adăpostește, sub zăpada lexicului, semințe puternice de sintaxă, permite existența poeziei și face să ajungă în închisorile conceptului zborurile muzicii. În sensul cuvîntului se află spiritul întreg; în semnificație nu e decît rațiunea. Între limbaj și rațiune e aceeași distanță, în altă ordine de lucruri, ca între o mîncare delicioasă și vitamine.

În românește de ANDREI IONESCU



Picasso. Două femei și un cîntăreț din nai, 1923

## Seninătatea în stare de alertă

Astăzi, la o sută de ani de la naștere, Eugenio d'Ors continuă să fie o prezență vie în cultura artistică a Europei. Numele lui rămâne legat în mod spectaculos de reabilitarea barocului, dar nu mai puțin moștenirea lui este a unui militant pentru o artă clasică și a unui gânditor profund original — filosof al culturii în înțelesul deplin al cuvintului — care a aspirat dramatic la o sinteză a dihotomiilor spiritului uman, slujindu-se de «gîndirea figurativă» ca de un instrument al reconcilierii contrariilor.

Imaginea cea mai larg răspîdită a marelui critic este aceea a neobositului apărător al valorilor clasice: echilibru, măsură, ritm, ordine, prin care Spania s-ar fi putut reintegra, la un nivel superior și cu un aport creator sporit, într-o arie culturală mediteraneană și europeană, continuatoare a Greciei și a Romei antice. Se citează adesea una dintre maximele lui preferate: «Rațiunea are și ea sentimentele ei, pe care inima nu le înțelege», evident polemică la adresa care poate ajunge *l'esprit de finesse*. Și în general la adresa exagerărilor la care poate ajunge *l'esprit de finesse*. «Căderea» spiritului are loc atunci cînd se pierde seninătatea: totul este salvat cît timp în noaptea pasiunilor vechiază lumina rațiunii. În ceea ce privește estetica, d'Ors și-a expus limpede poziția, optînd pentru predominanța formei: pentru o «artă a frumuseții», opusă unei «arte a expresiei», pentru «desen» și «impotrivă «muzicii», pentru puritate și claritate, împotriva misterului. Numeroase pasaje din opera sa conturează imaginea unui clasic imperturbabil, ba mai mult, a unui misionar laic care predică insistent un imperativ cultural și artistic de tip clasic: «Nu muzică amorfă, ci arhitectură a formelor.»

Dar, cu toate că se sprijină pe declarațiile fără echivoc ale autorului, de cele mai multe ori adevărate pledoarii pentru o artă precis configurată, imaginea aceasta nu reușește să-l scopere personalitatea, pe care o simțim infinit mai complexă. Ca orice mare critic, întrîndur mare calitate de inteligență și sensibilitate, d'Ors spune mult mai mult decît putem desprinde din concluziile pledoariilor sale pentru clasicism. Dacă semnalează în primul rînd exagerările la care poate ajunge *l'esprit de finesse*, nu înseamnă că ignorează primejdia exagerărilor la care l-ar putea duce un *esprit de géométrie* prea rigid aplicat. Unitatea la care aspiră nu este unilateralitate, ci sinteză superioară. *L'esprit de géométrie* nu exclude *l'esprit de finesse*, și d'Ors gînditorul le îmbină armonios, în așa fel încît tensiunile se echilibrează fără a se anihila. Sensibilitatea pe care o vede corectă și permanent și completează schemele rațiunii. Prin celebrele Glose, care-l îndreptățesc să aspire la titlul de «suprem gazetar», surprinde pulsul timpului și «înalță incidentalul la categorial», conștient că la categoriile nu se poate ajunge decît prin analiza incidentului, a aparențelor, din care se extrag simboluri și legi. Evident, clasicismul militant al lui d'Ors este o opțiune, nu rezultatul unei incapacități de înțelegere a barocului. Departele de a fi neglijat, barocul este studiat îndeaproape, și chiar savurat, iar rezervele exprimate față de el nu sînt dovada unei ignoranțe intrinsecă, ci a stăruitoare aspirații a criticii spre ordine și armonie. Întrebarea pe care ne-o putem pune este dacă ordinea și armonia, pe care le proclamă drept ideal suprem al artei, răspund straturilor profunde ale sensibilității sale artistice sau numai exigențelor rațiunii.

Seninătatea patetic invocată — *Cuando yo esté tranquilo* (titlul unei celebre opere: *Cînd mă voi liniști*) — nu a rămas oare mereu o zonă inaccesibilă, o perpetuă aspirație? Nu cumva destinul lui d'Ors a fost acela de a predica un clasicism aparent imperturbabil tocmai pentru că în sufletul său ascundea tulburi pasiuni baroce? Ipoteza este, desigur, seducătoare, și unora li s-a părut că oferă cheia personalității lui d'Ors, numit din această cauză «criticul infidel față de sine însuși» (Guillermo Diaz Plaja). S-ar adevăra astfel caracterizarea pe care G. Călinescu o făcea Spaniei (educație clasică și temperament romantic), iar d'Ors ar căpăta valoare de maximă exponență. Ipoteza pare a fi confirmată de cuvintele cu care se deschide studiul său despre baroc: «Acesta ar fi în cele din urmă o opoziție încet-încet de complementară, că și celelalte din cadrul sistemului gîndirii lui d'Ors. Opțiunea pentru clasicism ar avea o importanță secundară în comparație cu receptivitatea extraordinară față de fenomenul artistic în totalitatea lui, receptivitate care face din d'Ors unul din marii critici de artă ai tuturor timpurilor. Celebrele almetrii («ordinea» și «haosul», spiritul «constructiv» și cel «amorf», «cultura» și «istoria», «clasicismul» și «barocul», «Roma» și «Babel» etc.) stabilesc în fond interdependențe, nicidecum excluderi. («Haosul stă întotdeauna ca o sântinelă în stare de alarmă în sălașul Cosmosului. Servitor și stîlpin, ba se lasă colonizat — cînd voința umană deschide o cărare în pădure — ba — cînd se săvîrșește cea mai mică neglijență — vegetația lui sălbatică devorează de îndată cărarea părăsită.») Pentru că în fond «barbaria noastră profundă este garanția civilizației noastre eminente». Cu alte cuvinte, forțele de creație a noului se ivesc în haos. Barbaria nu constituie o putere inumană, ci însuși izvorul modificărilor necesare umanului, fiindcă omul descoperă mereu alte lumi acolo unde credea că există o singură lume. Clasicismul, ca artă a civilizației, nu se poate lipsi de barbarie decît cu risul anchilozării. «Datorez mult dascălilor mei: le datorez demnitatea», declară d'Ors despre maeștrii săi întru clasicism. «Dar din cînd în cînd e bine să mă întorc la tine (se referă la «monstrul hirsut», emblema a hotelului german *Zum Wildermann*, n.n.), să mă întorc pentru a mă hrăni cu forța ta. De aceea, fără a renunța la vreun confort, îmi place să trag din cînd în cînd la Hotelul omului sălbatic.» Așa cum barbaria garantează civilizația, se poate spune că istoria garantează cultura, barocul garantează clasicismul, Babel garantează Roma.

Universul artei este abordat de d'Ors pe două căi: «Cunoașterea concretă, informarea, ne dă jumătate din știință; clasificarea, ordinea, cealaltă jumătate. Prima satisface elanul curiozității noastre; cea de a doua, nevoia noastră de rațiune.» Dorința criticii este să facă ordine, cît mai multă ordine, fără a trăda însă complexitatea istorică a realității. De aceea aspirația clasică nu-l împiedică să «iubească» și să valorifice barocul. Prin grija de a nu trăda complexitatea realității istorice, am putea spune că opera lui d'Ors este liberă în interiorul unei ordini, este barocă în interiorul unui clasicism. Aspiră, desigur, să înlăne anecdoticul la categorial, dar, pe lîngă ceea ce se înalță la categoriile, tratează și ceea ce se dizolvă în anecdotic. Exegează a culturii și a istoriei deopotrivă, opera lui reconstituie istoria atît în «curențele» trecătoare, cît și în «figurile» permanente. Din materia «amorfă» a istoriei, d'Ors «construiește» o adevărată filozofie a istoriei, pe care o numește «Știința culturii». Știința culturii nu reține din istorie decît dezvoltarea anumitor constante, pe care le desemnează cu termenul alexandrin de *eoni*: în timp ce istoria produce stiluri, cultura și guvernată de eoni. Eonii imperiului, de exemplu, formează o categorie în care sînt incluse toate cuceririle imperiale care au avut loc de-a lungul istoriei. Eternul



feminin al lui Goethe devine, de asemenea, o constanță istorică, fiindcă nu este vorba de o singură femeie sau de o simplă serie de femei, ci de femeie ca protagonist constant al istoriei. Clasicismul și barocul sînt considerate, în planul artei, cele două constante în care sînt cuprinse toate stilurile și curentele istorice. Există, după d'Ors, două feluri de stiluri: « stilurile de cultură » (permanente) și determinante ale manifestărilor culturale în totalitatea lor) și « stilurile istorice » (specifice unei anumite epoci sau unui anumit domeniu de cultură). Clasicismul și barocul ar fi stiluri de cultură, iar goticul un stil istoric, care nu poate fi reînviat decât prin restaurare sau pastșa. Stilul baroc, în schimb, « poate renaște și traduce aceeași inspirație în forme noi fără nevoia de a se copia pe sine însuși în mod servil. » Definind clasicismul drept stilul civilizației, d'Ors se întreabă dacă barocul nu ar putea fi numit « stilul barbariei, mereu persistent, sub nivelul culturii » și ajunge să postuleze chiar existența unui fond baroc permanent din care, din cînd în cînd, se înalță clasicismul.

Contribuția lui, în cadrul mișcărilor moderne de valorificare a barocului, este, cum se știe, fundamentală. În discuțiile de la Pontigny, în Burgundia, cunoscută sub numele de « disputa barocului », d'Ors răstoarnă violent viziunea tradițională, conform căreia barocul este un stil monstruos, decadent, *una varietà del brutto*, cum îl numise Croce. În acest sens, în pofida asemănarilor dintre d'Ors și G. Călinescu în ceea ce privește caracterul tipologic, supratemporal al considerațiilor despre clasicism, romantism și baroc, criticul spaniol reprezintă un punct de vedere complet deosebit: în timp ce G. Călinescu consideră că romanticismul este o stare malativă, anormală, iar barocul, un stil de decadentă, care « urmează » în timp maturității clasicismului sau romanticismului, pentru d'Ors barocul este un stil de sine stătător, care, departe de a proveni, prin degenerare, din stilul clasic, i se opune în mod fundamental. Dezvoltind sugestiile primite de la Burckhardt, Nietzsche, Wölfflin și Worringer, ajunge să conceapă arta barocă drept o constanță la fel de importantă ca și arta clasică și independentă de ea, nederivată nici în sensul degradării, nici în cel al depășirii. Ba mai mult, situația pare a fi inversă. « Fondul permanent » este mai curînd baroc decât clasic, forța « barbariei » este mai mare decât cea a « civilizației ». Partea de « feminitate fatală » a barocului exercită « o vrajă de sirenă » asupra tînrului îndrăgostit de această categorie, și desfructarea tulbură pe care o provoacă este capabilă să anihileze într-o singură zi « comorile adunate după o anevoioasă ucenicie clasicizantă ».

Pledoaria pentru baroc venită din partea unui spirit atît de tenace în afirmarea idealului clasic cum a fost d'Ors, pe lîngă faptul că ne dezvăluie ambivalența lui fundamentală, priza asupra vieții în dualitatea ei contradictorie, mai are o particularitate deloc neglijabilă, și anume forța întemeierii sale filosofice, grație căreia a reușit să impună un punct de vedere adoptat astăzi, tacit sau explicit, de quasi-unanimitatea criticii: barocul în sens larg (mai bine zis tipologic, nu istoric) nu e limitat în timp (secolul al XVII-lea) și spațiu (Europa occidentală), ci este o constanță ce apare în epoci diferite (d'Ors semnalează nu mai puțin de douăzeci și două de variante, de la alexandrinism la *fin-de-siècle*) și în arii geografice variate; nu e un stil de prost gust provenit din descompunerea clasicismului renașcentist, ci un stil perfect normal, care cuprinde întreaga civilizație, ba chiar și morfologia naturală. Fiindcă de la istoria și de la morfologia culturii, cu formulele ei expresive care sînt stilurile, d'Ors se ridică la ceea ce el numește « sistematica culturii », cu cei doi *eonii* sau constante fundamentale: clasicismul și barocul, caracterizate prin eternitate, totalitate și universalitate. Dar *eonii* mai au o particularitate extrem de prețioasă pentru înăunțarea sinteză a filosofului culturii de a rezolva prin spiritul de ordine problema raportului antagonic dintre viață și rațiune: *eonii* sînt

dotați cu o « concretețe ideală » și cu o « generalitate vie », situindu-se astfel, prin aceste atribute, la jumătatea drumului între concepte și fenomene. În știința culturii, care este opera filosofică a maturității lui depline, preocuparea primordială a lui d'Ors este să armonizeze viața cu rațiunea într-o viziune meta-istorică, pornind de la dualitatea « potență/resistență », care constituie obiect de studiu pentru două discipline: « Poetica » și « Patetica ». Instrumentul acestei reconcilierii, în care logica pură « ar lua locul « ordinii », concepută ca o împlinire a logicii cu viața, este « gîndirea figurativă » (numită astfel pentru că se manifestă prin « idei », « figuri » și « forme »), un mod de gîndire așezat pe principii noi: principiul contradicției și principiul rațiunii suficiente sau *care completează* cu principiul « participării » (fiecare realitate are o *ureală* de înțelesuri în care se află germele contradicției) și cu principiul « funcției cerute » (care asigură legătura, nu numai cu trecutul, ci și cu viitorul, abolind totodată și autonomia și determinismul rigid).

Pentru d'Ors « figura » este măsura umană conferită expresiei, dacă acceptăm că realitatea se compune din expresii și cunoașterea din figuri. Prin gîndirea sa « figurativă » d'Ors a încercat să obțină flexibilitatea necesară pentru a capta realul în întreaga sa plenitudine și cu tot dinamismul său creator, pentru a înțelege universal ca o « sintaxă » a realității totale, într-o unitate de armonie, nu de aglomerare.

În domeniul criticii de artă, idealul său este întrunirea creatoare într-un act unic a analizei și a sintezei, numită de el « critica sensului » — etapa finală a demersului care cuprinde critica « semnificațiilor » și « formelor ». « Critica sensului » este acel tip de critică ce tratează orice fenomen artistic, de la un obiect izolat pînă la constanțele istorice, ca pe o figură, cu alte cuvinte criticul e chemat să vadă simbolic în fiecare obiect o categorie și să înalțe obiectul la generalitate, scoțîndu-l din situația lui fragmentară. Această critică, înrudită cu critica filosofică a artei pe care o găsim la Ortega y Gasset, preia și depășește astfel, în concepția lui d'Ors, atît « critica semnificațiilor », cit și « critica formelor », ambele necesare, dar incomplete: prima ar fi în ultimă instanță « fantomatică », iar cea de a doua — « metafizică ».

În calitate de critic de artă, d'Ors a fost modern, nu numai prin gust și priza actualității, ci poate în primul rînd pentru că a văzut în arta modernă unele tendințe care « conveneau » militanților pentru clasicism: întoarcerea la « formă » (în dauna « expresiei »), prezența în pictură a elementelor de arhitectură, a notelor de « intelectualitate » care trebuie să articuleze orice peisaj « natural » (idee centrală a esteticii sale), organizarea « constructivă » a elementelor plastice, « esențializarea » picturii etc. Desigur, în momentele de militantism excesiv, riscă să se închidă față de unele aspecte ale contemporaneității. Exemplul cel mai notoriu e neînțelegerea arătată compatriotului său Gaudi, ale cărui opere de arhitectură păcătuiau după părerea lui prin sculpturalitate. În cele mai multe cazuri, însă, d'Ors nu e dogmatic, nu negă, ci afirmă, potențează valorile, fie că sînt clasice, fie baroce. Are, desigur, aspirația clasicismului, dar admite și înțelege barocul. (Ce exemplu mai bun decât cazul lui Goya, din studiul rămas fundamental pînă astăzi, în pictura căruia vede « un permanent triumf al culorii asupra geometriei »? Ceblerul capriciu *Somnul rațiunii produce monștri* e interpretat cu admirabilă înțelegere — identificare? — ca o declarație a dreptului la nebunia de tip romantic, fiindcă, pentru Goya, nu numai rațiunea, ci și somnul rațiunii ar fi divine. Acesta ar fi « sensul » meditațiilor enigmatice din *Capricii*. Dorința unui triumf al rațiunii nu-l împiedică să picteze monștri: vrăjitoare, diavoli, avtoroni, toată fauna halucinantă din *Disparates*. Deși este un adept înflăcărat al raționalismului, Goya — și cu el d'Ors, sau cel puțin o parte din el — se simte atras de lumea romantică,



pitorească, plină de culoare locală, pe care o înfățișează cu delectare.) D'Ors a fost un mare critic al actualității, receptiv la arta de avangardă (cu care e contemporan) prin universalitatea cunoștințelor care-i înlesnește adesiunea (uneori parțială, dar efectivă) la nou, prin interesul acut pentru tot ce e viu, prin acea fascinație pentru «aventura» prezentului a unui spirit care, în plan filosofic, pleda pentru prelungirea în «intuitiv» și «figurativ» a cunoașterii stinjenite de atâtea ori de barierele gândirii logice. Este printre primii (și cel mai autorizați) critici care-i elogiază pe Picasso și pe Miró, văzând în acesta din urmă un gânditor plastic, nu un simplu decorativist.

Respectul de care continuă să se bucare astăzi «maestrul» D'Ors (cel care a scris *Aprendizaje y heroísmo — Ucenicie și eroism* și-i dădea ca exemplu elevilor săi pe Bernard Palissy pentru a le întreține cultul «operei bine făcute») este respectul datorat unui filosof al culturii și unui critic al artei care, chiar dacă nu l-a înțeles pe Gaudi, a făcut istoria artei europene timp de câteva decenii, deținând inițiativa directoare (cu exagerările și erorile ei inevitabile), precum și capacitatea de a se măsura de la egal la egal cu marii artiști pe care i-a valorificat cu o rară comprehensiune. Figura lui D'Ors rămâne vie și actuală ca un exemplu de curiozitate trează a unui spirit care a știut să vadă arta, s-o înțeleagă și s-o «explice» fără pedanterie, într-o operă cu caracter deschis, germinativ, stimulator.

Depășind tentația de a polemiza invocând ceea ce ne este alt de ușor să apreciem astăzi drept «limită» sau «eroare» a criticului, se cuvine să avem eleganță de a-i urma sfatul, pentru a putea cuceri — prin efortul perpetuu al culturii — moștenirea lăsată de el: să practicăm, asemeni lui, o lectură «ironică» a textelor, o lectură mai atentă la intențiile gânditorului decît la realizările lui concrete. În felul acesta putem să ne înțîlim cu el dincolo de locul unde textele însele par să se fi oprit și să stabilim un dialog fecund, în care el vedea prima poruncă dintr-un *Decalog al Simplității* («Dialogul are loc atunci cînd, într-un fel sau altul, un autor ține seama de gîndirea străină și o încorporează în propria sa gîndire, ori stabilește între aceste două moduri de gîndire un raport de opoziție și contrast.»), dialog la care ne îndeamnă căutarea dramatică, constructiv neliniștită, a adevărului, pe care gîndirea sa «figurativă», inspirată și transfigurantă de pasiunea unității, o face să se înrudească atît de strîns cu ironia socratică.

La această lecție socratică s-ar putea adăuga lecția goetheană a unui spirit animat de o curiozitate universală, care posedă o atitudine și o extraordinară capacitate integratoare, care adoptă idealul «luptei pentru lumină» și deviza «seninătății în stare de alertă», care conde cultura ca pe un perpetuu efort de cucurire a valorilor și pentru care filosofia este un mod de cunoaștere lipsit de conținut propriu, sortit să-și ia materia din toate părțile, cu misiunea de a o transforma în eternitate sau — cum îi plăcea să spună — de a ridica anecdoticul la categorial.

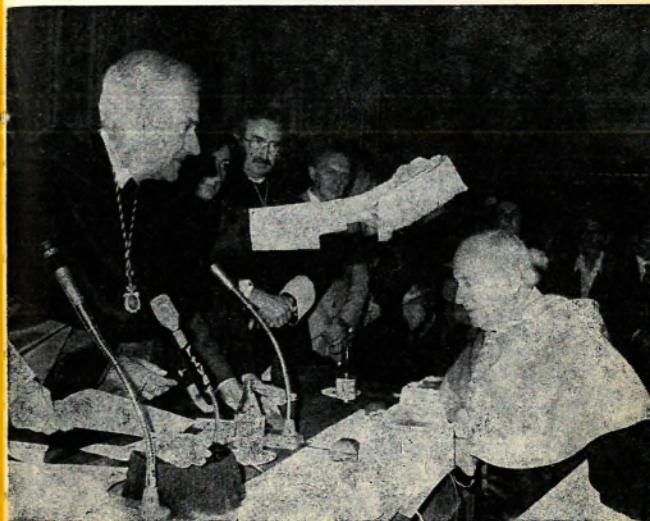
Se cuvine să-i interpretăm astăzi opera cu aceeași eleganță cu care el își mobiliza energiile intelectuale pentru a surprinde, dincolo de textul explicit, «sensul» gîndirii unui autor: «Ceea ce contează în opera filosofului — scrie el în eseu *Stiluri de gîndire* —, ceea ce contează în opera gînditorului, nu sînt detaliile, ci e o dispoziție generală, o ordine, un ritm, care traduc o lege generală, derivată din existența unei viziuni personale despre lume, dintr-o intuiție centrală și matrice (subl. în text). Aici, în această intuiție, se află și trebuie să căutăm — aici și nu în altă parte — originalitatea autentică a fiecărui gînditor adevărat. Aceasta e creația lui, produsul lui insubstituibil, mesajul lui care ni se dezvăluie, poate, într-o singură pagină, într-o formulă, într-un cuvînt.»



JOAN MIRÓ



Miró primind titlul de *Doctor honoris causa* al Universității din Barcelona (1979).



Adresându-mă acestei Universități din Barcelona, care îmi conferă înalta onoare de a mă primi azi printre maeștrii săi, se cuvine mai întâi să vă mulțumesc tuturor, să vă exprim cea mai sinceră recunoștință pentru a-mi fi oferit un loc în această instituție în care oameni atât de deosebiți și în epoci atât de diferite, de la un Milà i Fontanals pînă la un Pere Bosch Gimpera, au făcut atîtea pentru a întemeia și înălța viața culturală a Cataloniei.

Toată lumea știe că nu cuvîntul este specialitatea mea. Limbajul meu este acela vizual, al picturii, și cu el am încercat să spun, de-a lungul întregii mele vieți, tot ce gîndeam și simțeam, tot ce îmi părea că trebuie să exprim.

De aceea, mai degrabă decît să vă prezint azi o lecție alcătuită din cuvinte, apelez la memoria dumneavoastră, amintindu-vă de opera mea de pictor, în care puteți găsi tot ceea ce nu aș ști să vă spun în alt chip.

Și totuși, poate ar merita să folosesc această ocazie solemnă măcar pentru a preciza cîteva lucruri, dacă nu pentru a încerca să-mi explic opera — ceea ce nu ar fi de datoria mea —, încercînd să expun cîteva din rațiunile profunde ale atitudinii mele umane, căci orice operă de artă își are rădăcinile într-o atitudine umană.

Faptul la care aș vrea să mă refer este concepția mea de artist, ca persoană cu o specială responsabilitate civică.

În acest sens, înțeleg că un artist este cineva care, pe fondul de tăcere a celorlalți, își folosește vocea pentru a spune ceva, și care are obligația ca acest ceva să nu fie un lucru inutil, ci un lucru care să servească oamenilor.

Că faptul de a putea spune ceva, cînd cea mai mare parte a lumii nu are posibilitatea de a se exprima, îl obligă ca această voce să fie într-un anumit fel profetică. Să fie, într-un anumit fel, vocea comunității sale.

\* Lecție introductivă despre concepția civică a artistului Joan Miró i Ferrà citită de către Santiago Alcolea, Director al Departamentului de Istoria Artei.

Că atunci cînd un artist vorbește dintr-o *pară* ca a noastră, Catalonia, brutal *discriminată* de o istorie potrivnică, trebuie să-și facă auzită vocea în lume, pentru a afirma, împotriva întregii ignoranțe, a tuturor neînțelegerilor și a întregii rele-credințe, că ea există, este originală și este vie.

Că atunci cînd un artist vorbește înconjurat de o cultură internațională și de niște rafinamente elitiste, să nu accepte să rămînă închis în cercul culturii și al elitelor, ci să vrea să comunice direct, pentru a învăța lucruri și pentru a le exprima, cu înțelepciunea profundă a poporului, obîrșie și destinatar final al oricărei întreprinderi realmente umane, fără ca vreo barieră de clasă să-l poată împiedica.

Că atunci cînd un artist vorbește într-o ambianță în care libertatea este dificilă, se cuvine să transforme fiecare din operele sale într-o negare a negațiilor, într-o respingere a tuturor opresiunilor, a tuturor prejudecăților și a tuturor falselor valori statornice.

Că atunci cînd ceilalți, în jurul său, lucrează în mod pozitiv, în tot felul de întreprinderi, pentru binele oamenilor în general și cu deosebire pentru propriul popor și pentru realizarea completă a istoriei sale, se cuvine ca artistul să nu sesimțе cîteșii de puțin străin de toate aceste inițiative și de toate aceste eforturi și să ofere și unora și altora sprijinul său, cel al prezenței sale personale și cel al eficacității pe care opera sa o poate avea.

Sînt bucuros de prilejul oferit, de a face să răsunе în această aulă, încărcată de un secol de istorie a țării noastre, cuvinte de solidaritate umană, de fidelitate față de pămînt, de dialog direct dincolo de frontierele societății împărțite în clase, de legămînt față de stîndardul libertății.

Îndrăznesc să gîndesc că, dacă îmi faceți astăzi înalta onoare de a mă primi în această Universitate, e pentru că această Universitate este și ea dispusă să-și însușească asemenea idealuri și pentru că, pentru dumneavoastră ca și pentru mine, idealurile trebuie să fie în mod vital unite cu speranța.

Vă mulțumesc.





## 7 rațiuni pentru a-l iubi pe MIRÓ

*Trebuie să mulțumesc ilustrului rector Antoni M. Badia i Margarit pentru înalta cinste ce-mi revine de a-l prezenta azi pe Joan Miró i Ferré ca Doctor Honoris Causa al Universității din Barcelona.*

Este un eveniment ce mă umple de satisfacție pentru multe motive. Pentru admirația deosebită pe care mi-o trezește opera artistică a lui Joan Miró. Pentru înalta sa valoare ca exponent reprezentativ al nostru, al tuturor, ca un adevărat « artist național ». Pentru prețuirea pe care o nutresc față de persoana sa. Pentru ceea ce reprezintă pentru mine această Universitate, arenă a luptelor noastre din tinerețe, loc de contact cu dascăli care au știut să fie mai mult decât dascăli, prieteni și colaboratori, și loc de înflăcărare zilnică cu studenții, care mi-a dat imensa bucurie de a vedea crescând vocații, dăruiri și rezultate strălucite.

Îmi place, deci, misiunea mea — pentru bucuria de a mă adresa aici lui Joan Miró și tuturor celor care mă ascultă vorbind despre el, și de asemenea pentru bucuria de a simți că azi vocea mea, fără să merit asta, este într-un anume fel vocea acelei instituții tradiționale și venerabile, însă totodată veșnic tânără, care este Universitatea din Barcelona.

\* Discurs ținut la ceremonia decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității din Barcelona

Cred că se cuvine să încep spunând că, prin acest act, de azi, nu Universitatea îl onorează pe Ioan Miră, ci Ioan Miră onorează Universitatea acceptând titlul de Doctor Honoris Causa.

Ioan Miră, într-adevăr, nu a așteptat această zi pentru a fi un Doctor, un Magistru. Pentru multe motive el exercită, încă de mult timp, înalta funcție de magistru, în șora noastră și în lumea întreagă.

Dor nu este suficient să exprimăm în felul acesta o recunoaștere intuitivă și sentimentală față de un artist ce ni se prezintă din cele două perspective comode și ușoare pe care le a oferă faptul de a fi autor al unei opere ce ne place și faptul de a fi obiectul unei faime mondiale.

A ceda atracției și faimei nu ține de atitudine științifică potrivit unei Universități, și tocmai de aceea vom renunța la marea plăcere de a-i privi picturile și de a-i enumera succesele, pentru a ne dedica unei enumerări lucide și obiective a meritelor sale.

Pe de altă parte, îndeplinim astfel un punct de bază al ceremonialului, fidel tradiției, pe care îl desăvârșim.

Credem că aceste merite pot fi clasificate în șapte titluri:

Faptul de a fi știut să reflecte în opera sa fiecare din epocile istorice prin care a trecut, dăruind fiecareia dintre ele sistemul de imagini care i se cuvenea.

Faptul de a fi deschis din nou poarta picturii, când această poartă părea definitiv închisă.

Faptul de a fi contribuit la eliberarea artei de constrângerile de clasă.

Faptul de a fi contribuit la investirea artei cu o funcție publică.

Faptul de a fi exercitat o îndrumare directă asupra tineretului.

Faptul de a fi dat lumii întregi o mărturie explicită a culturii catalane.

Faptul de a fi universalizat expresia plastică a unor sisteme de valori care traduc structural problematica noastră națională.

Efortul său de a reflecta istoria în schimbare, în care s-a petrecut viața, justifică jocul de cuvinte prin care este numit Miră Miroli (Miră Oglină).

Însă acest efort nu a fost pasiv, ci foarte activ, și a constat în a răspunde, la fiecare stare mentală a lumii, cu imaginile care i se cuveneau.

Foarte tânăr, în epoca Academiei lui Francisc Goli, a înțeles că, în condițiile îndelungate perioade de restricție a propriei culturi, condamnată la nivelul folcloric colocal, trebuia să se dea răspunsul reînnoirii la măreție. Lucrarea sa Pagés (Tăran), de tendință barocă, corespunde acestei necesități, în care îl întovărește Goli însuși, și pe care Aragoy o împinge, în acele momente, pînă la exagerare.

Mai tîrziu, față de îngustimea culturală a unui establishment conservator, care îl defenestra pe Xénius și pe Torres Garcia, denunțată ca păgîni, Miră a știut să aleagă Avangarda și să participe la acea mișcare de libertate concentrată la Galerile Dalmau și care se concretiza în poziția «cubofuturistă», cu o evidentă cultivare a desenului și a culorii, ca aceea a Paviar.

Dacă pînă aici, răspunsurile sale dădeau ascultare stimulilor unei problematici localizate, după puțin timp a putut el acționa din însuși centrul celui mai dens nucleu de comunicații al epocii din inima Parisului, avînd un rol cu ample repercusiuni.

În anii douăzeci, lumea occidentală trăia epurarea termînilor primului război mondial și savura descoperirea primului capitalism financiar, cel al monopolurilor, imperialismului și expansiunii continue. Era o lume superficială, dedată mai ales plăcerii, lumea de palate, steamers, sleepings, charleston și mahjong, care a inventat machiajul, sutienele, fusta scurtă și cocktailul.

Distracția, ca modalitate exterioară și pozitivismul, ca fundament al gândirii îndepărtat din viața omului profundului misterului.

Convinsă de prozismul vieții occidentale, societatea aceea resimte nostalgia misterului, a magiei pierdute, lăsîndu-se sedusă de aporurile exotice, de arta negrilor și a azeitelor, de folclorul siberian sau muzica de jazz.

Miră a răspuns acestei apetențe a anilor douăzeci — împreună cu tovarășii săi, marii poeți suprarealiști, Breton, Aragon, Eluard, Soupault, ... — aducînd, într-o manieră surprinzătoare, nesperată și fascinantă încă din primul moment, o magie vizuală născută din rădăcinile înseși ale Europei, înrudită în același timp cu familia vechilor mituri mediteraneene și revendicînd, ca refugiu necontaminat al vieții personale, marea față a sexului, înobilată prin opera științifică a lui Freud.

Cînd prosperitatea a luat sfîrșit, odată cu criza economică mondială din 1929, și cînd în multe capitale europene a devenit evident încercarea de a satisface apetența de mituri, prin crearea pentru cosa dominantă, a mitologiei eroiului, supraomului, colosalului și a retoricii totalitare și triumfale, Miră a fost marea piatră de încercare. El a oferit, drept ripostă, miturile sale de iubire pentru viață, miturile bucuriei și mîniei sincere. Era polul opus sufletelor goale, de o grandiloventă care apărea enorm și în chip baroc umflat, pentru că era plină de cruzime.

În raport cu mitologiile umane și coercitive, Miră reprezenta mitologia umană și liberă.

În fața intensificării violenței și a izbucnirii, în cele din urmă, a războiului, Miră a dat o nouă orientare picturii sale. Nu numai că ne-a lăsat mărturie dezgustului său, în opere ca Bărbat și femeie în fața unei grămezi de excremente, dar a și participat la luptă cu piesele sale, precum bine cunoscutul timbru de cotizație internațională sau marea pictură murală Secerătorul, figură monumentală a cotelanului cu seceră în mîină, destinată pionului lui Expoziției de la Paris din 1937, construit de Joseph Lluís Sert. Alături de opera lui, se aflau La Montserrat de Juli Gonzàlez, Guernica de Picasso și Poporul care înaintea spre o stea, de Alberto.

După ultimul război, noua situație creată de așa-numitul neocapitalism, societatea de consum și consecințele exploatare dezondate a bogățiilor naturale, de pildă poluarea, l-au determinat pe Miră să dea cu totul alt tip de răspuns. După o epocă a miturilor, o vreme a rațiunii.

În fața proliferării fabuloase a obiectelor, el a plăsmuit opere foarte simple, elementare, nude. În fața haosului de culori din publicitatea comercială, a pregătit marile monocromii. În fața unei lumi pline de gunoaie, a apărut spațiile albe, printr-o singură linie precisă, precum zidurile celuiui unui condamnat la moarte.

Am spus că Miră a știut să deschidă din nou poarta picturii, când această poartă părea definitiv închisă. Acesta este aportul său cel mai important, ca pictor.

Este știut că sensibilitatea și gândirea cea mai rafinată a anilor douăzeci, exprimate de poezii suprarealiști, pronunțaseră în mod explicit refuzul total al artelor plastice. Pictura și sculptura, cu acele mîi de naturi moarte, nuduri și peisaje, redată într-un număr redus de combinații, chiar atunci cînd se adoptau noi modalități apăreau în ochii lor ca o interminabilă și inutilă tautologie. O activitate plicticoasă și inutilă, care făcea să apară mult mai interesantă opera nonartistilor, pe care Marcel Duchamp știuse să o revendice. Oricare Venus era ca o omletă născută în comparație cu uscătorul de sticle al doăștilor. Oricare marînd, în comparație cu Gioconda cu mîstăși.

În vara lui 1923, însă, în satul său preferat, Mont-roig — unde Miră se hrănește, cum spune el, din vîlga pîmîntului pe care o simte arîndu-l în trup, artistul nostru a realizat fantastică metamorfoză. El însuși a explicat cum a avut loc transcendentală descoperire. În loc de a merge spre peisaj, cum făceau toți pictorii, a lăsat ca peisajul

să vină spre el. A descoperit că cei ce caută peisajul, îi abordează încărcăți de propriile idei. În el vor găsi sfera sau cubul care îi obsedează, sau roșul și verdele care îi interesea.

El a procedat, altminteri, ca Peiwoh din Cartea Cezailui, unicul în stare să scoată melodii din harpă pentru că în loc să-și cinte lui însuși, cum făceau ceilalți, lăsa ca harpa să vibreze liber.

Mersea pe câmp, contempla natura, conversa cu țărani și apoi. În atelier, lăsa ca starea sa de spirit să-l conducă spontan mâna, într-un automatism psihic, eliberat de controlul rațiunii.

Metoda sa era însăși metoda poeziei suprarealiste, cea mai înaltă poezie pe care acel moment istoric o producea.

Cînd a ajuns la Paris, în 1924, a fost primit cu mare triumf. A convins. A demonstrat că pictura era încă posibilă și a semnat, alături de poeți, Manifestul Suprarealismului.

Miró a fost totdeauna interesat de smulgerea artei vizuale din constrîngerile de clasă generate de manifestările absolutiste ale artei academice — care a inventat conceptul segrajonist, al Belle-Artelor — și de adopțarea burgheză a fenomenului, care a produs conceptul irațional al artistului ca geniu inspirat.

Toată viața sa a repetat că nu este un artist ci un meșter, și că muncește ca un gădinar.

Pe de altă parte, a vrut să lucreze în echipă, și s-a simțit foarte bine împărțind opera cu ceramistul Llorens Artigas sau cu foarte tîndrul autor de tapiserii Royo, ori colaborînd cu topitori și cu gravori manuali.

Cu totul străin de prejudecățile celor care persistă în anumite genuri, el a acceptat cu plăcere lucrări de ilustrații, afișe și alte forme de popularizare, la un preț convenabil.

În cursul carierei sale, a contribuit la îmbogățirea artei cu o funcție publică. În acest sens, trebuie remarcată satisfacția deosebită cu care s-a dedicat executării unor opere murale, ca cele de la hotelul Terrace Plaza, din Cincinnati, cele două de la Universitatea din Harvard, la Cambridge, Massachusetts; cea de la fundația Guggenheim, cele două de la palatul U.N.E.S.C.O. din Paris, cea de la aeroportul din Barcelona, cea de la expoziția din Osaka...

Înfluența sa indirectă asupra artei mondiale este evidentă. Artiști ca Arshile Gorky sau Willy Baumeister lasă să se vadă în mod clar lecția sa, iar mulți alții, ca cei din grupul Cobra, nu ar fi posedat limbajul lor fără precedentul lui Miró.

În Catalonia, este foarte evident impactul pe care pictura lui Miró l-a exercitat asupra tinerilor care aveau douăzeci de ani în anii patruzeci, și care erau lipsiți de orice fel de comunicare culturală cu lumea. Opera celor de la Don el Set, a unor artiști ca Tàpies sau Joan Ponc, nu ar fi putut exista fără influența directă a lui Miró, care era, pentru ei, cordonul ombilical ce le permitea să comunice, în totală beznă a anilor de suferință, cu aerul liber al unei lumi pierdute.

Și nu numai că a exercitat o influență directă asupra acestora, dar a devenit evidentă influența sa indirectă asupra altor artiști catalani, și nu mă refer aici la imitatori, practicînd un fals suprarealism anacronic, ci la cei care, ca August Puyg, cu ani în urmă, sau ca Mompó sau Viladecous mai tîrziu, au știut să învețe de la Miró.

Miró a manifestat un mare interes în răspîndirea, pretutindeni în lume unde opera sa o fost cunoscută și apreciată, a numelui și culturii Cataloniei. Toată lumea a știut totdeauna că Miró era catalan și, pentru mulți străini, interesul față de Miró a fost probabil fereastra care le-a permis să întrevadă pentru prima oară faptul realității noastre naționale.



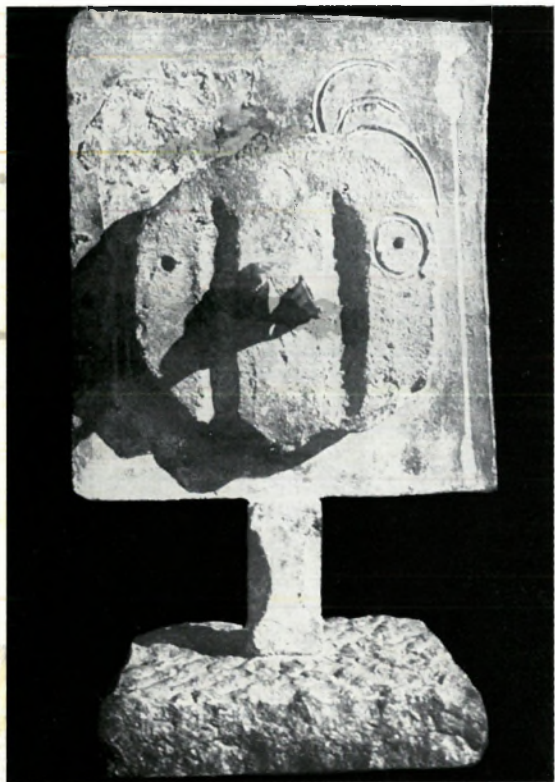


JOAN MIRÓ

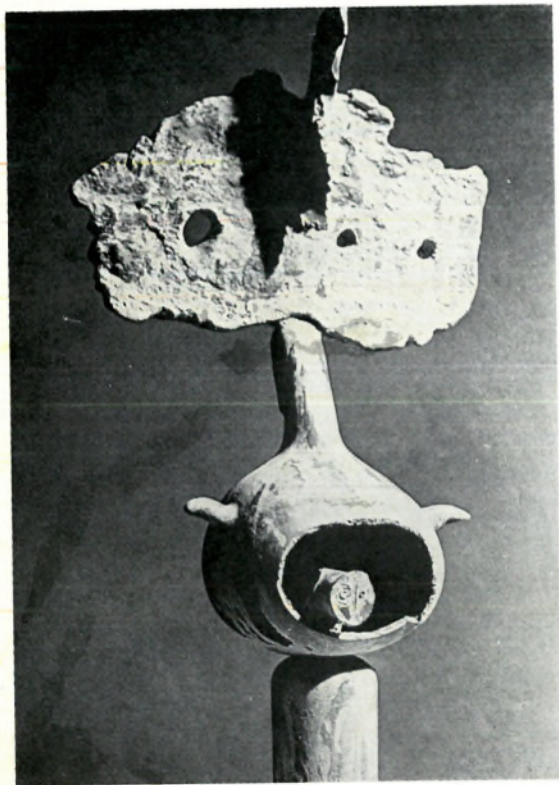
SCULPTURĂ











Pe de altă parte, rolul său privilegiat de artist vizual, situat deasupra frontierelor lingvistice, l-a permis să pună la dispoziția culturii literare catalane un canal de difuzare la care, fără el, nici nu am fi putut visa.

Într-adevăr, opera sa a fost ades intim legată de opere literare catalane care, astfel, au fost răspândite, în expresia lor originală, în întreaga lume.

Fără Miró, ar fi fost imposibil ca atția oameni să se fi interesat (și să fi făcut un efort pentru a o descifra) de poezia lui Salarré Plapasset, a lui Costa i Llobera, a lui osep Vicenc, Folix, a lui Joan Peruchó sau a lui Joan Brasso.

În acest sens, al efortului de a universaliza cultura catalană, se cuvine să amintim în mod special generoasa decizie a artistului de a crea, splendid dotată de către el, Fundația Joan Miró.

Această instituție, născută din îndrăgirea sa și din devotamentul său civic, este realmente un punct culminant al unei întregi cariere, care trebuie să-i ajute pe toți să înțeleagă sensul final al unei vieți de artist dedicată cu pasiune Cataloniei.

În anii treizeci, Miró participase la asociația A.D.L.A.N. — Prietenii Noii Arte — pe care o conducea prietenul său de o viață, Joan Prats, și susținuse activitatea paralelă din G.A.T.C.P.A.C. — Grupul Artiștilor și Tehnicienilor Catalani pentru Arhitectura Contemporană —, de sub conducerea unui alt foarte bun prieten al său, Josep Lluís Sert. Această asociere cu Prats și cu Sert nu era numai pasionanta complicitate în aventura Avangărzii, a descoperirii artistice. În ea exista, mai presus de orice, o voință de a construi o țară, de a face din Catalonia o comunitate modernă, situată în fruntea progresului.

Intenția era fundamentală, deși superficialitatea criticii snobe la modă tinde să spună, acum, că experiențele acelea erau pur formaliste.

Amintim întâmplarea, anecdotică dar semnificativă, dintr-o zi în care, la Fundația Miró, cineva tocmai termina de spus, în mod sofisticat, că implicația politică a Avangărzii din acea epocă e o legendă a trecutului, când Josep Lluís Sert, luând microfonul, respinse afirmația. Demonstră că ei făcuseră totul cu speranța și voința schimbării istorice și sociale pe care o considerau. În acei ani, 1929 și 1930, ca apropiată. Când Sert spuse că întâmplarea a vrut ca ziua inaugurării localului G.A.T. C.P.A.C., să fie în 14 aprilie 1931 și că în timp ce el deschidea ușa, arca pe bulevardul Gracia steagurile acelei zile, nu putu să-și stăpânească suspinele și îi podidură lacrimile.

Miró cânta pe prietenii săi din acei ani de tinerețe când a decis să dăruiască Cataloniei Fundația care îi poartă numele. Joan Prats a fost promotorul acesteia, sufletul care a unit voințele și a îndepărtat dificultățile, care a făcut ca totul să se poată realiza. Josep Lluís Sert l-a fost arhitectul, cu edificiul său luminos, alt de mediteranean, de pe Montjuïc, având în centru curtea Măsimului, precum pe Acropole, asociat pentru totdeauna cu opera lui Miró.

Fundația este, în mare parte, un inestimabil muzeu al operei artistului, însă generosul donator a vrut-o mai mult decât atât: a dorit să facă din ea un centru de Studii de Artă Contemporană în care să se desfășoare diverse activități, expoziții, conferințe, colocvii, spectacole, concerte, environments, happenings, performances, video, toate la dispoziția publicului. Pentru cercetători — bibliotecă, filmotecă, fototecă, calcotecă. Pentru tinerii artiști — spații de documentare, de experimentare, de relații și de comunicare.

Odată, pe când cel care vă vorbește scria un text despre Fundație, în care afirma că aceasta este deopotrivă o colecție de artă și un centru de studii și de activități pentru tineri, artiști și cercetători, am prezentat textul lui Joan Miró iar el a adăugat cu propria-i mînd: și pentru o iradiere a culturii catalane pretutindeni în lume.

El insistă, într-adevăr, că Fundația de el donată, să funcționeze nu numai prin colecția de artă și prin elementele de lucru pe care trebuie să le ofere ea artiștilor și

cercetătorilor, dar să și realizeze multiple schimburi cu muzee, colecții, centre de studii și grupuri de artiști din toată lumea, cu dubla finalitate de a face cunoscută catalanilor în mod nemijlocit arta vie din locurile cele mai diferite și, ca o consecință, studiile și informațiile trimise în toate părțile să facă să se extindă în lumea întreagă contactul direct cu cultura catalană.

Dar chiar înainte de-a exista Fundația, Miră purtase deja, în toată lumea, mărturia explicită a culturii noastre. Depășind dificultățile de pătrundere legate de expresia verbală, el a reușit să se facă cunoscut în lume. Pe lângă aceasta trebuie să apreciem faptul că Miră, în afirmarea sa planetară, a insistat cu încredințare pentru respectarea lui O. original din numele său, chiar atunci când, în regiunile anglosaxone, era o literă pe cale de dispariție. A fost un mod de a insista, pretutindeni, asupra catalanității sale. Acolo unde s-a vorbit despre Miră, s-a vorbit despre Catalonia.

În sfârșit, se cuvine să amintim că Joan Miră a universalizat expresia plastică a unor valori, a căror structură reflecta problematica noastră națională.

În cadrul său iconografic, găsim o serie de semnificații care se repetă, ai căror semnificații sînt explorați prin context. Să-i examinăm și să le măsurăm valoarea. Dintre toți, vom alege setul celor care ni se par mai elocvenți:

Picioare  
Sexe  
brațe  
capete  
ochi  
păsări  
stele

Picioarele sînt un element excepțional de important în iconografia lui Miră. Niște picioare elefantine enorme, disproporționate, adesea mai mari decît restul personajului pe care îl susțin.

Aceste picioare — dilatate spre pămînt, care corespund exact altei figuri, cea a fustelor largi campanulate — au fost explicate de Miră însuși: el a afirmat în dese rânduri că se hrănește cu forțele pămîntului urcînd în el prin picioare.

Afirmția prezintă două aspecte. Unul generic și unul particular; la acesta din urmă ne referim acum. Cel generic este înscris în fenomenul general al importanței predominante a valorilor tactile în opera lui Miră, în care de asemenea cresc vîrfurile degetelor, menite să atingă, după cum cresc nemăsurat sexele, destinate și ele contactului.

Aspectul particular se referă însă la celălalt sens al cuvîntului Pămînt. La sensul înscris cu majusculă. La sensul la care se referă cei ce se afirmă ei înșiși apărători ai Pămîntului. Pămîntul lui Miră este « acest Pămînt », și cînd spune că vîago se ridică în el prin picioare, spune, în adevăr, că tocmai fidelitatea față de un loc și față de o lume, față de acea sinteză dintre loc și lume care se cheamă o țară, alimentează pasiunea sa creatoare.

În lumina acestei idei, observăm că, într-o zi, în 1923, Miră a deschis lumii întregi poarta picturii, ce părea închisă pentru totdeauna, tocmai pentru că la Mont-roig el a redevenit receptiv și a lăsat ca Pămîntul — peisajul și lumea, dar și istoria, cultura, tot vastul tezaur ereditar care a dat configurații obiectelor fizice, formele de conduită, dorințele și speranțele — să vorbească liber, neprețuit.

Acest fapt, care este la originea faimei mondiale și a importanței istorice a lui Miră, ilustrează un adevăr fundamental: Universalitatea nu poate fi niciodată fructul unei simple adaptări la ceea ce vine din afară, iar drumul Universalității este cel care pornește de la contactul intim, sincer, cu o realitate națională.

Putem lua semințe, indiferent de unde, însă ele nu vor putea da roade decît prin-zînd rădăcini în realitatea pămîntului nostru.

Sexele dețin un mare rol în iconografia lui Miră.

Dacă ne gîndim că opera sa creatoare, în acest sens, nu începe în anii zece, în așa-numita revoluție sexuală, ci în intervalul dintre a doua și a treia decadă a secolului, ne dăm seama de semnificația acestor elemente. Prezența lor nu poate fi interpretată ca un simplu rezultat al observației pozitive a realității anatomice. Într-adevăr, o normă disproporție față de atel organelor masculine și celor feminine un format adesea extraordinar, care domină corpul în întregime sa.

Situația această emfază în contextul acelei epoci, al epocii care îl defenestra pe Eugenio d'Ors și Torres Garcia sub acuzația de păgînism, ne dăm seama în ce măsură ceea ce făcea Joan Miră constituia o manifestare radicală de nesupunere și, prin urmare, o puternică afirmare de nonconformism.

Cu această temă, deci, fidelitatea teiurică se vedea întărită printr-o afirmare hotărîtă și totală a ideii de a respinge convingerile exterioare, care îi erau indisolubil asociate.

Brațele personajelor lui Miră, adesea multiplicale, la care se adaugă alte prelungiri ale corpului, precum coarne, și chiar un soi de cîrlige care se ridică de la picioare, indică și subliniază marea mișcare ascensională pe care majoritatea picturilor sale o respiră. Ideea de progres, de ameliorare, de depășire, este implicită în mișcarea acestora care, pornind din pămînt, ca și cum ar fi o sevă bătută prin rădăcini, se înalță către zonele cele mai înalte, într-o manieră exagerată, patetic încredințată, chiar crispată.

Acest aspect al opereii sale pune în evidență credința în faptul că, din comunicarea cu pămîntul, se naște tot ceea ce ne dăruie o putere ascensională.

Capetele lui Miră rezumă punctul final al acestei ascensiuni, al acestui mod de încarnare în oameni a esențelor pămîntului. Capetele uneori dispar, transformate în vîrfuri de săgeată, ca și cum ar dirija efortul ascensional pînă dincolo de limitele proprii prezenței limitate.

Aleori, capetele dezvăluie îndălțarea energiei prin frunțile protuberante ca și cum ar fi nasuri pornind din creștet, întinse și așide ca sexele și brațele, turgescențe de libertate și de pulsione ascendente.

Sub ele, adesea gurile strigă, zbiard, cu turbare, în foța barierelor care se opun completei realizări a acestor pulsioni ascensionale.

Ochiul lui Joan Miră sînt ca niște enorme embleme. Imenși ochi deschiși, terribili, înruțiți cu acei ochi cu orbite căscate și cu pupila fixă care ne priveau obsedat din lumea atemporală a fericiților. În zorii istoriei picturii noastre, și cu marile ochi pe care li semănau aripile heruvimilor sau trupul Mielului în picturile din Taul.

Acești ochi, care încearcă să ne hipnotizeze cu privirea lor imobilă și pătrunzătoare, sînt prezența în cel mai înalt grad magică a picturii sale.

Cînd spunem că sînt magici, nu vrem să folosim o imagine simbolică sau poetică aluzivă la contextul său estetic, ci ne referim la faptul real că, deși elemente semnificative, care în principiu ar trebui să acționeze numai asupra semnificativului ce face parte din sensul însuși — și nu asupra vreunui lucru real, ele modifică de fapt realitatea la care fac indirect aluzie, dat fiind că emociile pe care o produc în spectatori, este o emoție reală, capabilă să creeze o tensiune favorabilă prizei de conștiință și, în cele din urmă, acțiunii istorice concrete.

Fiecare din ochii care ne privesc din afîșele sale de mobilizare sînt instructiva ca cel din memorabilul « poster »: « Dar tu, ce ai făcut pentru Victorie ? ».

Păsările sînt numeroase în picturile lui Miră, ca și în sculpturile sale. Există Pasărea solară și Pasărea lunară care se repetă. De asemenea, păsările multiple, asociate cu stelele și constelațiile.



Tema păsării, altă de prezentă în poezia lui Ramon Llull și în a altor alți poeți, este, în mod instinctiv, tema contactului dintre zi și noapte, lumină și tenebre, materie inertă și glândire vie. Este o temă a unității și dualității, o temă de iubire, așa cum este o temă de iubire steaua lui Ishtar, sau a lui Venus, Lucifer, Luceafărul de Dimineață sau cel de Seară. Pasărea este acțiunea mistică a lui Ramon Llull, este privighetoarea la ceasul când iubirea începe, sau ciocăria când ceasul iubirii sfințește, în marele mit al lui Romeo și al Julietei.

Acest rol mediator al păsării devine explicit în picturile lui Miró, pentru că adesea pasărea și femeia se confundă, pasărea poartă veșminte de femeie iar femeia aripi, și nu lipsesc titlurile de Femeie-oiseau, și pentru că, pe de altă parte, păsările se încorporează foarte clar în lumea Soarelui, a Lunii și a astralelor.

Deasupra peisajelor lui Miró, a acestor ființe ascensionale, emanație a ceea ce el însuși intitula « Esențele Pământului », și care prezintă un impuls alt de evident spre înălțare, păsările par a fi continuarea lor în împărăția lucrurilor intangibile. Ca o imagine a ideilor plutind deasupra realității materiale din care emană.

Steaua este motivul elevat prin excelență în pictura lui Miró. Motivul cel mai înalt, cel mai pur, adesea redus la o foarte pură schemă lineară, descărnată.

Dincolo de realitatea materială locuită de strălucitoarea Sevd ascendentă dintr-o vitalitate telurică, care este proxima noastră vitalitate telurică, dincolo de păsările care materializează Idealurile ce plutesc deasupra cînturilor noastre, stelele necontaminate sînt parcă sugestia unui obiect final foarte înalt spre care se îndreaptă toată tensiunea vitală alimentînd drama operelor de artă; destinul energiilor ce emană din pămînt. Împlinirea pe un firmament fără obstacole, nici nori, în libertate.

Este o sărbătoare, azi, să-l primim, deci, pe Miró în Universitatea noastră, și se cuvine să-l mulțumim că, acceptînd statutul solemnității, s-a învoit să-l accepte aspectele delicioase anacronice precum ceremonialul și costumația. Sîntem siguri că vede, ca noi toți ceilalți, în această acceptare, o voință de a reacționa contra unei istorii adverse care ne-a obligat, de attea ori, să întrerupem opera și să pornim din nou de la capăt.

Împotriva acestui joc ostil care ne-a împiedicat mereu să terminăm, neînduplecîți afirmăm acum, prin această ceremonie tradițională, ideea de bază care unește și care ne va permite să afirmăm despre cultura catalană ceea ce spune deviza orașului Paris: *Fluixuat nec mergitur*.

Cu acest prilej, prietene Joan Miró, acum prieten și coleg, ne felicităm felicitîndu-te.

În românește de ANI VIRGIL







Desene de JOAN MIRÓ

## MIRÓ—gravorul

«Sînt ca o insectă»

O dimineată luminoasă de primăvară. Soarele e ca o mîngiere binefăcătoare. Grădina e plină de păsări. Cîinele ne privește.

Joan Miró intră în atelierul de gravură. Își pune o salopetă de aviator englez.

Nu s-ar spune că e relaxat. Pare calm și gata de lucru, dar înlăuntrul său se ghemuiește o mare încordare.

«Un ac de gravat? Poftim!» Joan Barbară, gravorul care lucrează cu el de aproape douăzeci și cinci de ani, îi oferă un ac cu diamant. «Nu, e prea fin». Preferă să folosească unelte eterodoxe, uneori neobișnuite, căci dălița i se pare prea rece, moartă, și spune că servește doar pentru a face bancnote sau timbre; orice obiect ascuțit este mai direct. Imobilizează cu mîna stîngă o placă mică de cupru și cu dreapta începe să facă o incizie. Aud un zgomot ușor pe cînd acul gravează într-una și Miró îmi spune, fără a se opri din lucru: «Iată aici inima toată și sîngele. Fondul îmi dictează și mîna mă poartă, călăuzită parcă de o putere. Este acea *main d'homme* despre care vorbea Rimbaud: un țaran cînd ară o face cu tot corpul; eu, cu sufletul. Nu există nimic mai pur decît acul de gravat».

Barbară ia placa strălucitoare. Inciziile pe care tocmai le-a terminat abia se deslășesc. Aplică pe toată placa cerneală neagră foarte densă. O freacă apoi cu o hîrtie albă și în sfîrșit o șterge cu o bucată de flanelă. Liniile trasate de mîna mîiastră se înnegresc, capătă contur și începe să se deslășească un personaj foarte mironian. Rezultatul are o forță surprinzătoare, foarte greu de imaginat pe cînd mîna aluneca pe placă.

Miracolul creației s-a mai săvîrșit odată.

Înainte de a se duce la atelier, Miró și Barbară comentează probele gravurilor făcute în zilele din urmă. Miró îi face observațiile necesare pentru a desăvîrși sau îndrepta ce va fi cu puțință: să refacă un negru, să dea mai mare intensitate unei boue, să țină seama că tocmai a adăugat un grafism pentru a echilibra compo-

ziția, să precizeze mai bine și să accentueze conturul unor cives — rotunde, pline de culoare și estompe într-o gradare în care alții artiști eșuează.

Joan Barbară îl arată apoi probele de tiraj ale unor gravuri cu rezerve făcute cu spray și alte exemple de o bogăție surprinzătoare ce reproduc desenul plăcilor pe care acidul și-a lăsat amprenta corosivă.

Este o muncă foarte delicată, în care impulsul spre perfecțiune și mai ales măiestria își spun cuvântul.

« Christian Zervos, editorul revistei *Cahiers d'Art*, mi-a spus că i-ar plăcea să publice o carte de poeme ale prietenului nostru Georges Hugnet ilustrată cu trei acvaforte făcute de mine. "Bine, dar cum se fac aceste acvaforte?" Atunci Zervos m-a dus la atelierul lui Lacourière; era epoca lui cea mai bună. Eu aduceam desenele corespunzătoare; erau foarte precise. Lacourière făcea la ea transpus pe placă, printr-un sistem clasic acum dispărut: a acoperit cu cretă de Spania reversul foiș cu desenul meu și apoi l-a calchiat cu *popier pelure*. Mi-a dat îndată un ac de fonograf ca să gravez placa. Ah, doamne! Am început să tremur.

Încetul cu încetul, am pierdut frica de instrument.

Tériade, editor al revistei *Verve* — înainte fusese la *Minotaure* — pierdea mulți bani cu ea și i-a rugat pe toți artiștii cu care avea legături apropiate să-i facă o gravură pentru a-i ajuta s-o finanțeze. Mi-a spus că i-ar plăcea mult să-i lucrez o temă greacă, mitologică. Așa am făcut *Daphnis* și *Chloé*. Era cu desăvârșire realist: el cânta la flaut și-mi amintesc că mai apărea și o capră păcînd. Aproape că n-am făcut nici un efort, căci începusem să stăpînesc tehnica.

Mai înainte, în răstimpurile pe care le petreceam la Paris, lucrînd și stînd prin muzee, mi-a venit ideea să mă duc la atelierul lui Lacourière — unde se aflau deja doamna Lacourière, Madeleine, cum li spuneam noi, și Frélaud — ca să fac exerciții. Din acele vremuri îmi rămînesc pe prietenul Matisse — care, pentru a lua aer și a-și limpezi ideile, ieșea să fumeze o țigare afară din atelier — făcînd succes<sup>1</sup> pentru Tériade. Picasso grava *Le bétier* și, în același timp, Crommelynck lucra la altă placă pentru Pablo. Venea și Dunoyer de Segonzac. Urînd obiceiul casei, ori de cîte ori unul dintre noi ieșea un *bon à tirer* se destupa o sticlă de vin

alb, faimosul *muscadet*. Cînd era vorba de Dunoyer de Segonzac era petrecere mare: avea o moșie și ne aducea *muscadet* din recolta lui, pe care îl beam pe nerăsuflute. »

Joan Miró se așează. Este în formă. I s-au înnoșit obraji. Surlele larg. E evident că înăuntrul lui palpită o forță care îl împinge și, într-un mod controlat, se lasă purtat de ea. Iată-l pornit.

Îmi arată o probă pregătitoare corectată a ultimei acvaforte din seria *Omagiu lui Gaudí*. O învătă pe de rost și apoi se pornește: cînd se așterne la lucru nimic nu trebuie să-l distragă.

Începe să facă un suc. Ține în mîna stîngă un lighean plin cu lapte condensat amestecat cu un colorant care îi permite să vadă mai bine ce face. Cu dreapta apucă penelul cel mai uzat — socotește că, în felul acesta, trăsăturile au mai multă viață și vibrație —, îl înmoaie și începe să întindă amestecul viscos peste cupru. Ori de cîte ori îl scoate din lighean, penelul se prelinge și picură; aceste accidente îi plac mult, cu condiția să fie reușite. Acum, ca să deseneze, așează penelul în poziție verticală și îl apasă de mai multe ori pe placă, aproape în același loc: firele pensulei se strivesc și se aude un zgomot ușor, ca și cînd ar face scroabeală.

Apoi își moaie degetul și îl plimbă încetîșor pe cuprul strălucitor: vîd reflexul chipului său, crispat de tensiune. « *Amb els dits es fan confits!* » (Cu degetele se fac dulciurile!) spune rîzînd, și mă privește: « Așa miroase acasă la Foix! Neregularitățile pe care le lasă degetul îmbogățesc desenul. O să iasă foarte bine! » exclamă, privindu-și opera.

S-au ivit două figuri bine definite. Apucă o pensulă subțire și, după ce a privit cu atenție ansamblul, face în colțul de sus o stea mare: tipicele patru ațe încrucișate, cea verticală fiind de obicei mai lungă decît cea orizontală.

Se plînge că ogîndirea soarelui îl orbește și că abia se mai zărește ceva, că lucrează aproape pe nevăzute. Barbară îi dă o pălărie de pai pe care și-o pune îndată.

Placa e dusă înăuntrul. Miró se așează. « Sînt ca o insectă », îmi spune privindu-mă în ochi, de parcă mi-ar cere un efort să înțeleg bine sensul a ceea ce vrea să-mi explice. « Primesc acasă multe pachete învelite în tot-felul de hîrtii. Deodată, fără să le fi văzut și fără să mi-o propun, rămîn parcă magnetizate de una din ele. Înțelegi? Apuc imediat un creion de șters cerneală tipografică pe care-l am mereu la îndemînă — chiar și cînd plec în călătorie îl iau cu mine — și încep să atac hîrtia, făcînd linii directe și brutale, mînat de o putere care mă împinge și mă domină fără să vreau. Primul lucru pe care-l fac a doua zi de dimineață, cu spiritul odihnit și capul limpede, e să reiau acest desen, iar peste o zi îl revăd din nou.

Cînd cobor în atelier vîd acolo o grămadă de lucruri de terminat: îmi place ca piesele să se odihnească și să se „coacă” încetîșor, ca fructele în pom. Chiar în clipa aceea nu știu încă ce o să fac. Stau și privesc și, brusc, mă reped la o lucrare. Mă simt atras de o forță misterioasă și mă las tirat. Asta! foarte important. E totul. Mereu am lucrat așa. Am parcă niște antene asemănătoare cu ale insectelor: deo-

<sup>1</sup> Metodă pentru acvafinta; datează din secolul al XVIII-lea și a fost folosită de Gainsborough, apoi neglijată un timp; revine în secolul al XX-lea. Această metodă ajută pe artist să depășească oarecum modalitatea indirectă a acvafintei. În tehnica curentă el desenează în negativ, adică acoperă ceea ce trebuie să devină alb; cu ajutorul unei soluții de acvarelă neagră și zahăr, aplicată pe placă cu penița sau cu o pensulă, artistul poate să deseneze în pozitiv, adică porțiunile ce trebuie să devină negre cît și liniile negre ale desenului. După terminarea acestui desen cu soluție de zahăr/placă este acoperită cu verni și apoi este cufundată în apă. Aici soluția de zahăr se topește și astfel porțiunile eliberate vor putea fi atacate de acid obținîndu-se corozivitatea necesară valurilor de negru; restul plăcii rămîne intact fiind acoperit de stratul de verni ce se dizolvă în apă.

dată captez unda, și gata! Denise, prima soție a lui Breton, mi-a dăruit *La vie des insectes*, de Fabre. Îmi amintesc că e una din cărțile care m-au emoționat cel mai tare. Insectele sînt minunate; totdeauna m-au interesat mult. Cînd eram tînră am început să le pictez în *La Masia (Ferma)* și *Pagès català (Țăran catalan)*. Călugarîța își împreunează piciorusele în dreptul capului de parcă s-ar ruga cu adevărat; după ce face dragoste devorează masculul. Este o insectă magnifică și oarte frumoasă.»

Comuniunea cu natura, Incorporarea faptelor vitale, plăcerea de a se lăsa în voia unor forțe secrete ce există pe lume, respingerea intelectualității artei, nepăsarea față de estetică, sînt constante ale operei lui Miró. Să ne amintim: mai întîi și-a propus să spargă chitara cubiștilor, apoi să asasineze pictura pentru a regăsi o limpezime ca cea a izvorului ce se ivește. În confluența aceea de indignare și ură contra a tot ce era putred exista, totuși, o extraordinară efervescență creatoare care a produs una din operele cele mai luminoase și răsunătoare din istoria artei. În acest sens trebuie să-l înțelegem cînd îmi mărturisește deschis și cu naturalitate: ... mîlas călăuzit de mîna care ține creionul de șters cerneala tipografică de care-ți vorbeam mai înainte. A doua zi de dimineață reiau lucrul, luminat de frumusețile și magia a tot ce s-a ivit în chip viu și natural. E ceva vital, foarte puternic: eu sînt din pămînt și puterea mi se urcă prin picioare; de aceea vreau mereu să ating pămîntul cu picioarele. Uneori deslușesc alt fel de provocare. De pildă: păstram de mult în atelier o migdală mare, cu însușiri deosebite. Am transformat-o într-o adevărată sculptură: a fost de ajuns să-i accentuez puțin partea din spate și să-i adaug sus un fel de fluier și o pietricică pe care am gravat niște semne; a fost apoi mîrită și turnată în bronz negru. Iată un alt caz: aveam o bucată de săpun de spălat pensulele; am folosit-o atîta, încît în mijloc, unde apăsăm, s-a făcut o adîncitură ce, cu vremea, a ajuns o gaură. Am prefăcut-o în sculptură: era sexul feminin; deasupra i-am pus un ou. Și aceasta a fost mîrită și turnată în bronz.»

Stăpînește secretul magic al transformării obiectelor elementare în «miró-uri». Aceasta nu trebuie să se confunde cu manipularea picassiană a două elemente de bicicletă pentru a evoca un cap de taur, căci ele își păstrează condiția lor de obiecte și nu se prefac în operă de artă. Consider că este foarte interesant, sub acest aspect, să redau răspunsul lui Miró din 1965, cînd i-am arătat chestionarul Proust, la întrebarea care erau pictorii săi preferați: «Cocoșul care se plimba mîndru cu labele impregnate de cerneală neagră pe o bucată mare de mătase întinsă; apoi Hokusai a semnat aceste urme în fața împărțului.»

Să ridică și se apropie de masă. Pe o mică placă de cupru se văd picăturile și petele lăsate de pensulele cu care a lucrat. «Accidente, cînd e vorba de accidente ferice, se integrează operei prin mijlocirea unor antene fine, care le călăuzesc». Îmi spunea acum cîteva clipe. Cu un gest brusc apucă placa, de parcă n-ar fi în stare să reziste atracției ei. Deodată s-a schimbat la față. Nu mai vede nimic și pe nimeni;

există doar cuprul lustruit care îl reflectă. Parcă e hipnotizat. Apucă ligheanul și varsă tot ce era înăuntru. În mijlocul plăcii se formează o masă mare, potrivit de groasă. Face cu degetul niște forme ce par a fi labe. Privește ansamblul: alege o pensulă subțire și, într-un colț, sus, desenează o serie de curcui strîns înălțate. «Asta pentru ai da lucrării echilibrul necesar. Poate să fie o placă bună.»

«Ia-o, dă-mi alta!» îl roagă pe Barbară. Îndată ce i-o aduce, începe să deseneze, ca un posedat, liniile esențiale ale unui personaj mironian: o sferă mare, de care atîrnă picioarele și, într-un colț, steaua. «Vezi? Toate aceste neregularități fac ca rezultatul la care se ajunge să nu fie rece. Înainte vreme, la școală aveam discipline de ornament: pianul și pictura. După cum poți vedea, asta n-are nimic de ornament.» Alege o pensulă fină și zăbovesc, reținînd cîteva linii, pe cînd explică: «Asta e deja reflex; eu sînt cel care impune acest ritm, spre deosebire de cel dinainte, de care mă lăsam purtat: inima și placa mă conduceau.»

«În 1938 am făcut primele gravuri cu acul, cu Marcoussis. Era pictor cubist. Soția lui, Eva, fusese iubita lui Picasso. Grava foarte bine și mi-a oferit atelierul. Mă duceam acolo seară de seară. Foloseam fondul plăcilor: luam un cărbune din cei întrebuițați înainte de gravori și pregăteam textura; apoi gravam cu acul. *Le charbon c'est la santé du graveur*, îmi spunea Marcoussis. Simbetele, venea pentru tiraje un lucrător din atelierul lui Lacourrière.

În Atelierul 17, de pe strada Campagne Première de Paris, am luat mai apoi lecții de gravură cu Hayter. Era un maestru al dălțiței, instrument care nu mi-a plăcut niciodată.

Mai tîrziu, cînd mă aflam la New York, prietenul Tristan Tzara a dorit să facă o ediție bibliofilă în trei volume, ilustrată de Max Ernst, de Tanguy și de mine. Am acceptat bucuros. Cartea a fost editată de Bords, ginerele faimosului litograf Ferdinand Mourlot. Gravura cu acul mă entuziasmează. Este procedeul cel mai curat și mai pur care există. E foarte direct, pînă acolo încît lasă să se vadă vibrația artistului. Uneori propuneam: «Să facem încercări!» și într-o zi mi s-a năzărit să iau o daltă și am ajuns să găuresc placa, cu loviturile de ciocan.

Am început să practic pentru prima oară xilografia în 1950, pentru o monografie a diplomatului și poetului brazilian Cabral de Melo. În 1958 am cioplit optzeci de piese de lemn pentru cartea *A toute épreuve*, de Paul Éluard, pe care a scos-o Frélaud. Barbară a găsit de curînd gravurile pe lemn care au mai rămas; o să le întrebunț din nou, ca punct de plecare. O să fac pe ele niște desene în tuș, căci vreau să servesc la ilustrarea importante cărți *Miró graveur*, pe care o scrie Dupin.

Am folosit linoleumul fiindcă mi-a cerut-o San Lazzaro, ca să ajut revista *XXIème siècle*. Cînd Matisse m-a întrebant ce instrument foloseam, i-am spus că ce mi se potrivea cel mai bine era ... o șurubelniță! Totdeauna am considerat că linoleumul e neplăcut: e foarte moale și miroase a laborator.



Primul meu *pochoir*<sup>1</sup> a fost cel din *D'aci d'allà* (De ici de colo), din 1934, revistă condusă de Joan Prats. Apoi Sert mi-a comandat altul pentru *adland*<sup>2</sup>, care l-a editat și pe Kandinski și pe d'Hélon. În cele din urmă, Zervos mi-a cerut să pictez ceva care să fie reprodus ca timbru. Era în 1937, cu puțin înainte de realizarea renumitului pavilion republican al Expoziției Internaționale de la Paris. Am făcut acum *pochoir* intitulat *Aidez l'Espagne*. Timbru — care apoi a fost mărit ca afiș — valora un franc și se vindea pentru a strânge bani pentru Republică.»

O placă de dimensiuni mari zace sprijinită de peretele vâruit. Este dată cu o cremă de ghetă neagră și densă. E vorba de un *croquis*: Miró o să lucreze placa aceasta cu un *canif*, ca și când ar împingi cuțitul în ea. Crema uscată îi sare cu putere pe față, murdărindu-l ca pe un cărbunar; mai târziu va trebui să se curețe cu vaselină. Și așa, încet, cuprul pe care-l vor distruge acizii rămâne descoperit. Liniile acestea ca niște brazde largi, estompate, nu sînt reci, lasă niște unduiri de grosimi diferite care îl entuziasmează.

Cu puțini ani în urmă, Miró a instalat atelier de gravură în fostul grajd de la Son Boter, casa aceea sobră, din secolul al XVII-lea, cu care a izbutit să-și întregască proprietatea din So n'Abrines, unde trăiește din 1956. În catul de sus dormea omul care stătea noaptea de pază ca măgarilor ce învîrteau roata puțului să nu li se înfășoare funia la gît.

Barbară îi spune că pe o placă sînt cîteva furnici prinse în laptele condensat. Miró face ochii mari și, cu mare satisfacție, exclamă: «Au rămas prinse. Grozav, fir-ar să fie! Vezi bine... pămîntul!»

«Acum sînt frînt de oboseală», îmi mărturisește. «Cere multă încordare din parte-mi. Sînt vîguit!» Dar e bucuros și are mulțumirea omului care a făcut o treabă și știe că a făcut-o bine.

la bastonul și, cu multă băgare de seamă, iese.

În fața lui, în grădină, plăcile sînt puse la soare să se usuce.

Miró se îndreaptă încetîșor spre casă. Cîinele se zbuguie în preajmă-i.

La cei optzeci și cinci de ani Joan Miró își mai petrece încă ziua lucrînd. Pentru el viața a avut și are un singur sens: să muncească, și totdeauna în aceeași stare de transpunere, de dăruire deplină.

Din catalogul expoziției JOAN MIRÓ. HOMENAJE A GAUDÍ. 100 GRAVATS I 4 ESCULTURES RECENTS (1978—1979). july-juliu 1979, Galeria Maeght, Barcelona (JOAN MIRÓ. OMAGIU LUI GAUDÍ. 100 DE GRAVURI ȘI 4 SCULPTURI RECENTE (1978—1979). iunie-iulie 1979, Galeria Maeght, Barcelona)

În românește de TUDORA ȘANDRU-OLTEANU

<sup>1</sup> Una dintre cele mai vechi și sfînte metode grafice de multiplicare: se decupează în carton sau în metal goluri corespunzînd formelor pe care artistul vrea să le obțină, apoi plăcile astfel decupate se așează pe hîrtie și culoarea se aplică peste ele cu penelul sau cu un rulo. Plină a nu fi fost descoperită serigrafia, prin tehnica *pochoir* nu se puteau obține decît forme simple; totuși, din punct de vedere estetic simplitatea acestei tehnici îi văzorea ei pot deveni virtuți majore. (după The Oxford Companion to Art).

<sup>2</sup> Efect obținut pe placă prin crăpăturile stratului gros de verni cînd acesta se usucă.

## Giuseppe Galasso L'altra Europa



Per un'antropologia storica  
del Mezzogiorno d'Italia



Oscar Studio Mondadori

**SUDUL**  
dincolo de exotic și convențional

## CEALALTĂ EUROPĂ e aceasta

«Antropologie istorică sau istorie antropologică?» Aceasta e alternativa deloc dilematică — departe de răscirile oșioase ale «vitellonilor» riminezi ai lui Fellini, căzniți de Întrebarea dacă se spune «carta cerată» sau «cera cartată» — sub semnul căreia se deschide *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, amplu studiu al lui Giuseppe Galasso, profesor de istorie medievală și modernă la Universitatea din Napoli. O alternativă la care autorul — deși subtitlul îl trădează Intructiva — nu răspunde printr-o opțiune tranșantă în favoarea unuia dintre termeni, ci o depășește prin țeserea unui înveliș metodologic mai țarg și mai elastic: «Esențialul — aceasta e riposta lui Galasso — în orice caz, e dimensiunea istorică», dar o dimensiune menită să refuze orice privilegii și orice primat de aspecte sau discipline, capabilă să «creadă în circularitatea efectivă a orizontului istoriografic». Și, pentru a-și face crezul mai transparent, cercetătorul napoletan propune ca posibil motto al aventurii sale științifice, mereu proaspătul, universalul adagiu *nihil humani a me alienum puto*, ca pe o imensă cutie de rezonanță cuprinzând momente dialectice dintre cele mai variate, împerechind cultura și societatea în ansambluri sau totalități cu «o logică a lor, o gamă a lor de vocații și de potențialități» (ce firesc și organic s-ar insera, aici, viziunea «spațiului mioritic» și, în general, eseurile de antropologie culturală ale lui Blaga, atât de regretabil ignorate de experții «acestei», ca și ai «celeilalte» Europe!), ansambluri și totalități pe care Galasso nu ezită să le îmbrace în termenii gramscieni de

«blocuri istorice», chiar dacă le golește de sensul luptei de clasă («categoriile de mentalitate și comportament nu se pot atribui după simpliste criteriile de clasă»: de fapt mai corect gândit și spus ar fi să nu se poată atribui numai, exclusiv, pe temeiul unor criterii de clasă, deloc simpliste, într-o circularitate contextuală).

Circumscrierii — în realitate: extrinsecării — problematicei, intereselor, tehnicilor și instrumentelor proprii antropologiei din *Introducere*, îi corespund, în încheiere, *Cîteva concluzii*. *Cealaltă Europă*, care și dau, dealtfel, titlul întregului, consistentul volum apărut în ianuarie 1982, în colecția Oscar Studio a editurii Mondadori. Sunt concluzii destinate să demonstreze *identitatea istorică și identitatea existențială a Europei*, dincolo de raportul de «alteritate, neîndoielnic real, și ei», într-o luncare de dublă conotație. Firul depănat de pe axul lui *nihil humani a me alienum puto*, acum, într-un final tranzitoriu, pe derivația sa englezească, modernă: *bringing it all back home*, care e emblema «antropologiei radicale», toate cele ale omului aduse înapoi la matcă, acasă, ca «realitate, în termeni europeni, și dimensiuni pur și simplu ale omului». Opera lui Giuseppe Galasso măsoară, astfel, lungul drum străbătut de specialiștii italieni într-un secol și mai bine, de la roșmîianul *Antropologia în serviciul științei morale* plină în orizontul actualității noastre.

Dar, povestită între cele două coperte — Introducere și concluzii — care e, la urma urmei, «cealaltă Europă»? Într-o perioadă în care atenția ne este solicitată, aproape cu bruschețe, de gălăgioasele scrieri dedicate comunicării în masă, *mass-medii* și «satului global» sau «planetar», la care acestea au izbutit (oare?) să reducă lumea, — din fericire se mai găsesc cercetători, desigur mult mai modești și mai silențioși, care își îndreaptă (nu neapărat își întorc) privirea spre satul tradițional, spre satul-sat, atât cît se păstrează din acesta. Ceea ce echivalează, în parte, cu încercarea de a înregistra și de a explica, în profunzime, ce anume și cît din trecut supraviețuiește în societățile contemporane. Dintr-un trecut care nu înseamnă cîtui de puțin, restrictiv, doar eră primitivă, ci se înfățișează ca o îmbrucare de vîrste și anotimpuri perpetuată pînă în însăși ființa noastră de astăzi, asupra căreia se apleacă — în ipostaza Italiei meridionale, călcîiul și virful cîrmei peninsulare, plus Sicilia — cu finețe și latină cumpănire, Giuseppe Galasso, spre a investiga «elemente» și «cazuri». În cîmpul celor dintîi: cunoașterea *habitat*-ului, la sugestia lui Max Sorre, ca fixare a «tuturor noțiunilor economice, sociale, religioase ale locuitorilor», apoi, un fel de calendar al sfîștîilor, al hramurilor și praznicelor ciclice, valoarea «sărbătorii», «stereotipul napoletanului și variantele sale regionale», «modernizarea»; în cîmpul celor de al doilea: crecerea de la «vrăji» la «descin-



tec» sau «deochi» — o botitură în «religia superstițioasă» din Sud, «cultura materială și viața nobiliară într-un inventar calabrez din secolul XVI», «baronul la oraș: reședință și status antropologic», Taranto 1960 ca «modul familiar», «motive, permanențe și dezvoltări ale istoriei regionale în Campania». În sfârșit, într-o a treia secțiune, de «studii», «Tradițiile populare siciliene în ultimele lucrări ale lui Giuseppe Pitrè», «Istoria socio-religioasă și problemele ei», «Civilizația țărănească și perspectiva istorico-antropologică».

Așadar, cu netă precădere, e vorba de a aduce sau readuce în focarul interesului nostru, aspecte și componente ale unei «vieți la țară» în chela antropologiei radicale, «totale»: evident, Galasso nu putea cuprinde, într-o singură carte, această totalitate, dar prezența unei constante deschideri spirituale și a unui sentiment «global», se face simțită în fiecare pagină. Cu robustețea critică a gândirii mature a lui Croce, cu pasiunea civilă și cu tensiunea dialectică a lui Gramsci — și nu întimplător cercetătorul nostru e autorul unei semnificative hermeneutici istoriografice intitulate *Croce, Gramsci și alți istorici* —, Galasso demonstrează convingător că Europa nu e doar «aceasta», a revoluțiilor industriale, cea care a permis să se modeleze după chipul și asemănarea ei întreg globul pământesc, ci și «cealaltă», a civilizațiilor și culturilor rurale, agricole (după cum, într-o altă implantație problematică, ar fi și a «limbilor rețezate», ba chiar și a dialectelor și graiurilor). Împreună, alcătuiesc Europa cu identitatea istorică și existențială statornicită în cartea de care ne ocupăm, într-o sinteză reconfortantă, reconfortantă și pentru că la masa ei rotundă, întinsă de la Atlantic la Urali — conceptul de circularitate se cuvine a fi păstrat în toate situațiile și nuanțele — Galasso ne consideră așezați, gospodărește, și pe noi, românii, de îndată ce semnalează, în mod particular, printre cele publicate în *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, o contribuție românească.

După atâtea zburlănice «Galaxii» mcluhaniene și post-mcluhaniene — să mi se ierte calamburul inocent — era nevoie, desigur, și de un Galasso, ca ancorare într-un univers vital, producător nu numai de agricultură, ci și, mai simplu, de cultură (subalternă? alternativă?) — Un univers care își va păstra intactă prospețimea și într-o viitoare, auspicabilă, societate fără clase, în care — cum anticipează un alt ilustru antropolog italian, Luigi M. Lombardi Satriani —, recent laureat al premiului Viareggio — «formele folclorice vor putea să persiste fie ca document reflectând tipuri de organizațiuni sociale depășite, fie ca parte demologică, fie ca parte a unui patrimoniu mental colectiv încă viu».

GIUSEPPE GALASSO

## L'ALTRA EUROPA CEALALTĂ EUROPA

### SĂRBĂTOAREA

Ca și altor momente sau aspecte importante din viața socială a satului și sărbătoririi — din Mezzogiorno-ul italian — i-au fost atribuite semnificații de două ori supraîncărcate de simboluri: pe de o parte, pentru că este «meridională»; pe de altă parte pentru că distruge ceea ce este oficial, normal, ordinea și puterea constituită, devenind prin aceasta «demascatoare». Notele ce urmează vor să propună o abordare cu totul diferită: urmăresc să fixeze unele linii directoare ale unei lecturi evident «meridionale» și în mod realist «alegorice», dar nici mai meridionale și nici mai alegorice decât este adecvat contextului meridional și contextului în care se află însuși Sudul Italiei.

În lectura curentă cele două semnificații meridionale ale sărbătorii ce pot fi socotite dominante sînt cea transgresivă și cea de penitență. De aceea, Carnavalul, pe de o parte — și în cazul orașului Napoli, sărbătoarea numită *Piedigrotta* — și obiceiurile de Paști (dar, uneori, și cele de Crăciun) apar drept cele mai pregnante pentru pătrunderea fenomenului. Nu este, prin urmare, o întimplare că unor asemenea sărbători le-au fost dedicate studiile recente de primă importanță.

\* fragmente, capitolele III și concluziile.



Subliniem aici că în transgresiune, elementul-bază de racord cu realitatea, cu contextul social, nu se află în Sud atât în jocul — ca în alte cazuri — jocul măștii și al comportamentelor permise și tolerate în mod cu totul excepțional, cu implicațiile lor de căutare a «alterității», a «dublurii», a «ceea ce este închis» și a rupturii, prin urmare a unei identități simțite ca obligatorii, neautentice, limitată și care limitează. Accesul la «cealaltă» lume nu este, în asemenea cazuri, numai un fapt de ruptură a unor limitări de clasă; el comportă și — sau poate în primul rând — ruptura unor înălțări psihologice, a unor inhibiții conștiente și subliminare, sociale dar și ancestrale, colective dar și individuale, comportamentale dar și mentale. Marele roman al carnavalului urban în orașele moderne cum sînt Venetia, Monaco sau Rio de Janeiro a fost, pe bună dreptate, citit în această lumină.<sup>1</sup>

În cazul sudului Italiei transgresiunea trebuie citită mai degrabă într-alt fel. Este trecerea, depășirea unei linii de delimitare socială. Ea rupe, mai ales, cercul mizeriei, sărăciei. Ritualul sărbătorii își are în momentul alimentar culmea și sfîrșitul său: finală este, în toate sensurile, ruptura de mizeria vieții cotidiene, datorată sărăciei, stării de foame permanentă care constituie realitatea celor umili. De aceea semnificația de transgresiune psihologică, de «alterare» existențială îmbracă aici trăsături legate, într-un mod relevant, de obținerea scopului, care — cum s-a spus — este și sfîrșitul sărbătorii, și anume supraalimentarea festivă. În Carnavalul napoletan se află esența abundenței din Țara Făgăduinței: dacă abundența este excepția, ea este în același timp, și mai mult chiar, consensul general la jaf; prin aceasta, de fapt, se actualizează transgresiunea<sup>2</sup>. Pasul către transgresiuni de alt tip (de pildă sexuale) ar fi ușor de făcut: potențial, deși nerealizat, el își are explicația perfectă în versiunea prezentă în sărbătoarea Piedigrotta de la Napoli în secolul al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX<sup>3</sup>.

Ațit structura alimentară cu finalitatea sus-indicată, cit și celelalte implicații potențiale amintite au determinat, tocmai, apropierea constantă de orgia păgînă și afirmația frecventă a supraviețuirii pre-creștine în transgresiunea astfel înțeleasă<sup>4</sup>.

Interpretarea Carnavalului condiționează astfel și interpretarea celorlalte festivități și ajunge să creeze o sociologie a sărbătorii încărcată cu semnificații «alternative» în raport cu ordinea socială în vigoare, cu religia și cultura «oficială» și cu elemente care configurează permanente și identități pluriseculare sau milenare<sup>5</sup>.

În călărit mare filon preferat de analize și studii îndepărate — cel al ritualurilor penitențiale — linia interpretativă subliniază în primul

rînd «liturgia singelui» socotită drept notă fundamentală. Asemenea ritualuri maschează, în această perspectivă, un model «durere-mintuire», în care central este «elementul singe». Este vorba de un element care aparține, din nou, mecanismelor puterii nu printr-o antiteză permisă și tolerată, ca în transgresiunea Carnavalului, ci printr-o filiație directă.

Însinuirea cuprinsă în cunoscutele luări de poziție ale lui Foucault este explicită și extinsă, cu variațiile unui «hinterland specific» propriu fiecărui episod în parte, la numeroasele cazuri «de asasinat între meridianali, de serbări populare cu ritualuri de flagelare, de pierderi de singe și de fenomene asemănătoare de misticism popular, ... toate legate, prin mecanisme profund diferențiate, de tema singelui»<sup>6</sup>. Și în acest caz se subliniază semnificația de posibilă alternativă la putere. Tot pe urmele lui Foucault, se tinde să se demonstreze că și în numeroasele manifestări tradiționale amintite «se socotește că «dialoghezi cu puterea» prin singe, și chiar și atunci cînd discursul hegemonic își schimbase formele și modalitățile de exercitare a puterii sale, acest lucru se-ntîmplă cu puterea, ca realitate cu funcție simbolică»<sup>7</sup>. Aparentul istorism, arhaism sau iraționalism al acelor manifestări și al limbajului gestual și terminologic prin care se exprimă devine, astfel, rodul unei judecăți ideologizante și deviante. În realitate, este vorba de «un limbaj cifrat, al cărui cod pare pierdut, dacă nu cumva chiar inexistent, cînd de fapt este doar «diferit»»<sup>8</sup>. În același timp, se reia și legătura posibilă între elementul plasat în centrul interpretării — și anume singele — și sexualitatea. Dar în acest caz legătura nu este, ca la Carnavalul-Piedigrotta, eliberatoare, ci presupune tot o constrîngere și o reprimare. La Foucault «simbolică singelui» (lege, moarte, delict, păcat, ideologism, putere) este văzută ca o piedică la instaurarea modernei «metode analitice a sexualității» (normalitate, viață, libertate, realism, autodisciplină). Din acest punct de vedere se explică faptul că împotriva protagoniștilor «liturghiei singelui», și prin această liturghie, «în chip involuntar, dar nu și asistematic, se petrece violența, ... se îndeplinește o expropriere». Ceea ce se neagă în acest fel, de fapt, este «posibilitatea bucuriei, a vieții ... într-un cadru senin — nebrăzdat de mecanisme de tipul Greșală/Expliere, suferință/mintuire — a realizării alături de ceilalți, fără a trebui să te oferi ca victimă sacrificată, fără a trebui să interiorizezi modelele penitențiale, fără a trebui să joci rolul sfîntului în numele unui Cristos al cărui cuvînt de iubire este interpretat conform unui cod mai obișnuit al durerii»<sup>9</sup>.

Raportată la calendarul sărbătorilor, această dublă polarizare, a transgresiunii și a actului de penitență este, însă, extrem de problematică. Nu este o împlinire că autori foarte atenți au subliniat semnificația

represivă și frustrantă a serbărilor în care zgomotul ține locul singelui și au emis ipoteza unui «ciclu ritual al sărbătorilor» în Sudul Italiei, prin care «anul pare împărțit în două: partea din iarnă, în care elementul masculin se naște, suferă un proces și este eliminat (Carnavalul, Patimile lui Ius Cristos) și partea a doua, cu revenirea primăverii, orientată către cultul Fecioarei Maria de origine sigur precreștină... totul legat de pomenirea morților»<sup>10</sup>. Fără nici o îndoială, conotația antropologică este, în acest caz, autonomă în raport cu implicațiile legate de plasarea într-o ipostază anume a jocului puterii. Ele postulează, în plus, un paralelism masculin-feminin creștin-precreștin căruia nu-i lipsește un anume interes, deși, la rîndul său, extrem de problematic. Dar ceea ce trebuie socotit esențial și încontestabil este trimiterea la ciclul sărbătorilor care încep odată cu primăvara și care se referă continuu (dar nu în mod exclusiv, cum s-a considerat) la cultul Mariei.

Plasarea cronologică a sărbătorilor are, într-adevăr, o importanță fundamentală și pentru interpretare, nu numai pentru analiza relațiilor lor cu contextul meridional. Ciclurile festive nu sînt, de altfel, întîmplătoare. Conform profunde observații a lui Elias Canetti, «o sărbătoare cheamă o alta»<sup>11</sup>. Succesiunea lor ciclică are un sens. În Sudul Italiei nucleul sărbătorilor se află în vară: vara înțelegea ca la latini, drept *ver*, care se deschide cu renunțarea la *acris hiems* și se încheie prin sosirea toamnei, incluzînd, deci, într-o fază unică, perioada de primăvară și cea de vară. În realitate, percepția meridională este și mai simplificatoare ca cea latină. În dialectul napolitan anul are doar două anotimpuri: *vierno* și *stoggione*, iarnă și anotimpul prin excelență, adică anotimpul bun. Distincția terminologică și senzorială a celorlalte anotimpuri este cu siguranță un fapt mai recent<sup>12</sup>.

Dualitatea în ce privește anotimpurile s-a explicat în epoca creștină ca o dualitate a celebrărilor: dualitatea între rituri și sărbători, prin care iarna este anotimpul ritual, iar vara anotimpul festiv<sup>13</sup>. Diferența este destul de netă, deși între cele două tipuri de celebrări relația este mult mai complexă decît o simplă opoziție, mai aproape de o anume complementaritate. Ritualul comportă o celebrare orientată către comemorare, reculegere, milă, pregătire, așteptare. Sărbătoarea este celebrarea actualității, a bucuriei, glorificării, realizării, adunării. Corespondența — chiar de semnificații — cu ciclul agrar este completă: În primul rînd cu ciclul agrar meridional, în care simplificarea terminologică a celor două anotimpuri are o bază naturală și climaterică obiectivă<sup>14</sup>. Dar există și o corespondență cu ciclul liturgic, în care seriei postului Crăciunului — nașterea Domnului — Patimile — Învierea — Întîlnirea — Inălțarea — Rusalile — Inălțarea Maicii Domnului. Anotimpului cucer-

niciei îi urmează astfel cel al bucuriei, într-un ciclu paralel sau peren, ca cel agrar.

A vedea, din aceste rațiuni, sărbătorile creștine ca adaptări și transformări ale unor vechi sărbători păgîne, la rîndul lor legate de ciclul agrar, este o teză extrem de simplistă și deviantă: nu pentru că n-ar exista posibilitatea unor adaptări și transformări. În multe cazuri ele sînt, dimpotrivă, documentate precis. Rațiunea se află, însă, în atenția redusă acordată elaborării autonome și inovatoare din care a luat naștere ciclul liturgic creștin. Desigur, dacă nu este perceput pe deplin noutatea creatoare și originalitatea creștină inconfundabilă este dificil să te orientezi corect în fața unor încercări structurale sau a unor încercări de alt tip. Dar ar fi sufficient să reflectăm la faptul că ciclul liturgic creștin, în elementele sale fundamentale, se află pe de-a întregul în *szionomia* originară a creștinismului. Să ne gîndim doar la faptul că, după cum se știe, în confesiunile creștine orientale semnificația sărbătorii este cea de a aminti moartea creștinească mai degrabă decît urcarea la ceruri a Maicii Domnului, primind pentru aceasta numele de Adormire<sup>15</sup>. Cu alte cuvinte, elaborarea liturgică creștină trebuie văzută nu numai în inegalabila sa originalitate și noutate, ci și în cronologia sa semnificativă: aceasta duce la observația că ea s-a structurat în esență într-o perioadă în care creștinarea lumii vechi păgîne are încă parțială, iar necesitățile de adaptare și de transformare a vechilor practici de cult nu se puneau încă așa cum aveau să se pună în momentul marilor conversiuni în masă și după ele: acționa, de fapt, impulsul maximei diferențieri. Corespondența între ciclul liturgic creștin și ciclul agrar meridional este, prin urmare, o corespondență de fapt, nu produsul unei voințe deliberate și planificate. Fapt este că structura ciclului liturgic creștin este și a fost dintodeuna aceeași și în țări și locuri unde nu există diviziunea din Sudul Italiei în două anotimpuri.

Ciclul calendaristic meridional, cu bogăția sa de sărbători din timpul verii, include, deci, o fază care pornește de la comemorarea morților la începutul lui noiembrie și se încheie primăvara odată cu paștele. Paștele aparține ambelor cicluri: este și un ritual și sărbătoare și deschide celălalt ciclu care se va sfîrși, fără date separate, după adormirea Maicii Domnului. Și în privința cultului morților și a celorlalte celebrări legate de el trebuie să ne ferim de referiri facile la culturi sau la mituri străvechi (călătoria în infern, moartea ca moment obligatoriu înainte de viața de apoi și așa mai departe). Să nu uităm că este vorba de un cult profund ancorat în doctrina creștină a învierii trupurilor și a judecării de apoi. Ideea, aflată în spatele acestei doctrine, nu este nicidecum cea a călătoriei ciclice și a eternei reveniri, ci, dimpotrivă, cea a ultimei-



lor patru împrejurări din viața fiecărui om: o idee apocaliptică și milenaristică, care neagă complet atât ciclul cît și revenirea, familiare tradiției mediteraneene precreștine<sup>16</sup>. Riturile meridionale, mai ales în provincia napoleoniană, sînt profund ancorate în această abordare. Ele amintesc, în afară de defuncții ale căror morminte le cinstesc și le îngrijesc, mai ales sufletele aflate în purgatoriu». În devoțiune și în celebrări, Purgatoriul creștin a dobîndit, în privința aceasta, o importanță deosebită, condiționînd profund mentalitatea, iar relațiile cu defunctul sînt simțite drept cea mai normală prelungire a relațiilor întreținute în timpul vieții.

După toate probabilitățile, tocmai influenței creștine i se datorește distincția netă între spiritele morților, pe de o parte, și alte prezențe necorporale, recunoscute și ele și slăvite (*spiritiții, muncicelli* și altele asemenea), pe de altă parte: primele, oricît ar fi de înconjurate de conotații superstițioase, aparțin sferei religioase; ultimele, sferei magiciului, cu care religia poate stabili doar o relație de exorcism, fiind chemat preotul pentru a binecuvînta casa în care se manifestă acele prezențe, dovedite drept periculoase (căci se pot dovedi, dimpotrivă, drept inofensive, glumețe sau chiar favorabile și benefice). Cultul morților se manifestă prin urmare, în esență, prin aprinderea de luminări, vizitarea mormintelor, depunerea de flori, celebrarea de slujbe, recitarea de rugăciuni *ad hoc*, convorbirea deasupra mormîntului de parcă defunctul ar fi în viață, repetarea gesturilor indicînd durerea și disperarea în apropierea mormîntului, dolul vreme îndelungată, combinat cu o anume varietate de renunțări și norme<sup>17</sup>.

Un caracter analog de cucernicie și de reculegere îl au și serbările de Crăciun. Importanța lor este perfect exprimată de succesul imens al machetelor cu scena nașterii lui Cristos în toate zonele din Sudul Italiei. Și în această privință, influența franciscană asupra religiozității meridionale ni se dezvăluie drept importantă, fiind contrabalansată însă de « meridionalizarea » operată la nivel practic. În jurul ieslei din machetă se desfășoară reprezentări dramatice care, de pildă în *Cîntecul păstorilor*, caracterizează în mod deosebit aria napoleoniană și devin o tradiție populară dintre cele mai vii, necunoscute, și cu public numeros. Se dezvoltă și o serie de reprezentări canonice, prin care grajdul (sau grotă) unde se află ieslea se prezintă ca centrul unui « univers paralel », ca « dublura » lumii agricole și pastorale contemporane<sup>18</sup>.

În ce privește, însă, semnificația generală a serbării, problema este mai complexă. Plasarea calendaristică are o importanță, după cum s-a spus, fundamentală. Atît în cadrul unei interpretări îndreptate spre sublinierea prezenței « elementelor culturale milenare » și a dependenței creștinismului de mituri și ritualuri păgîne reluate și adaptate, cît și într-o analiză la obiect se află în mod limpede și o cheie de lectură conform căreia « toate

ritualurile din această perioadă, prin urmare chiar *Cîntecul păstorilor*, nu ar fi altceva decît ritualuri funebre ». Ar dovedi-o « caracterul nocturn al multor serbări, prezența unor jocuri lăscive, prezența unor figuri rituale cum sînt vînătorul și pescarul. Arhanghelul și sfîntul Iosif, teme cum este călătoria nocturnă în barcă, fuga în Egipt... călătoria Regilor Magi, chiar apariția cometei »<sup>19</sup>. Este vorba de o cheie pentru o lectură legitimă — oricît de discutabile ar fi premisele sau aplicațiile sale — tocmai datorită reliefului pe care ea îl conferă implicit plasării calendaristice a serbărilor în cheștune. Desigur, spiritul creștin al unor asemenea sărbători este în afară de orice discuție. În ce privește Sudul Italiei, amprenta creștină nu se manifestă numai prin caracterul spiritualizat și prin idealizarea simbolgiei durerii și ispășirii, prin care pierde orice semnificație naturalistă și panteistă, configurîndu-se drept reflectarea unei mari drame teologice și antropologice avînd drept obiect și, în același timp, protagonist, realitatea și destinul unor persoane individuale, angrenate pentru că toate aparțin istoriei lui Isus și a lumii, dîncolo de orice condiție istorică și socială specifică.

Alături de această amprentă generală, ce nu se găsește doar într-o singură regiune, mai interesantă pentru Mezzogiorno este cealaltă dimensiune creștină a sărbătoririi postului Crăciunului, care constă din imunitatea la orice element ciclic-cosmologic. Drama păcatului și a ispășirii, deci sosirea lui Mesia și patimile sale, au avut loc o singură dată în economia universului: în fiecare an au loc comemorări ale acestor evenimente, care au rolul mai ales de a aduce mulțumiri Domnului, de îndemn etic-religios și de urare: ele nu au, prin urmare, caracterul istoric și material repetitiv al revenirii efective, anuale, celebrată în ritualurile necreștine. De aceea, ieslea are un caracter conștient alegoric și simbolic. Marea abilitate și dezvoltura cu care este practicat acest obicei anacronic, proiectîndu-se în lumea propriei experiențe istorice reale, trădează printre altele indiferența față de condițiile specifice din *acel an*, din *aceo* reprezentare celebrativă. Cu alte cuvinte, celebrarea creștină — prin obiceiul întocmirii machetei cu ieslea — demonstrează toate semnele unei profunde îndepărtări a laturii istorice a venirii pe pămînt a lui Isus, în favoarea unei sublinieri a unicității și nonrepetabilității sale istorice efective.

Și mai prezent este în Mezzogiorno celălalt element creștin care se trăsuce în versiunea absolut intimistică, familiară, ca etică a Evangheliei, prin care ansamblul sărbătorilor este reprezentat și trăit. Caracterul meridional stereotip este, din acest punct de vedere, foarte puternic; odată mai mult, ieslea (și, s-ar putea spune, ideologia ieslei, așa cum se



configurează, după câteva secole, mai ales în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea) oferă o măsură revelatoare și pertinentă a acesteia<sup>20</sup>.

Complexul serbărilor de Crăciun este, oricum, foarte limpede: atât de limpede încât în contextul său și sărbătoarea anului nou pe 31 decembrie și a începutului de an pe 1 ianuarie are mai mică importanță, înghesuită cum este între cele două mari sărbători ale Crăciunului și Bobotezei. Fapt este că anul calendaristic corespunde mai puțin decât anul liturgic creștin percepției existențiale caracteristice pentru societăți ca cea din Sudul Italiei. Cele două anotimpuri din terminologia și din concepția meridională sînt deplasate în ritmuri cu totul diferite. De altfel, doar pentru o epocă relativ recentă (aproximativ mijlocul secolului al XIX-lea) se poate spune că sărbătorirea sfîntului Silvestru (Anul nou)<sup>21</sup> a început să capete un relief mai net. Chiar maniera de a-l sărbători cu mari focuri de artificii, în afară de simbologia specifică focului, dezvăluie derivarea dintr-un uz rezervat la origine Crăciunului<sup>22</sup>.

În anul liturgic intră, deasemeni, întregul Carnaval. Pentru Carnaval, incluziunea în partea descendentă a ciclului anual nu pune probleme: totul culminează cu moartea violentă a Carnavalului<sup>23</sup>. Sublinierii elementului alimentar, pe care l-am scos deja în evidență, i se alătură astfel, mult mai explicit, aluzia la semnificația negativă (a fericii ce nu poate fi atinsă, a vieții ce nu poate fi trăită) din perioada calendaristică care nu degeaba culminează mai întîi prin păsămisi și apoi prin patimii.

În Sudul Italiei, aceste momente sînt exacerbate prin versiunea ridicolă și bufă a personajului-Carnaval. El reprezintă un elan vital, o dorință de a trăi și de a se bucura, care, însă, încă de la început par incredibile, sînt respinse prin chiar reprezentarea lor. Bocetul funebru pentru Carnavalul muribund sau mort este o luare în deridere deschisă și fățișă a personajului respectiv<sup>24</sup>. Din această cauză, preponderența netă a unei asemenea reprezentări față de cele cu măști din alte situații exprimă foarte bine dimensiunea meridională care, în ce privește problema generală a măștilor, a fost deja ilustrată<sup>25</sup>. De la sensul general nu se abat nici muzica, dansurile și cîntecele din respectiva perioadă, toate exprimînd în paroxismul sunetelor și vocilor, mișcărilor și ritmurilor o inspirație analoagă de respingere, de frustrare, de anihilare<sup>26</sup>.

Cu Paștele, cum s-a spus, se ajunge la încheierea fazei descendente și în același timp la deschiderea fazei ascendente a ciclului anual, deci a fazei în care sărbătorile își schimbă dimensiunea și serbarea prevalează asupra ritului. Sînt, în același timp, și lunile marilor pelerinaje, a celor mai multe celebrări de sfînti patroni, a unor celebrări legitime în manieră predominantă de evenimente istorice determinate (venirea sarasinilor, epidemii, aducerea de relicve sau de obiecte de cult, fapte istorice de interes local

și așa mai departe)<sup>27</sup>. Sînt, în fine, lunile cu sărbătorile în care fondul țărănesc al satului și al istoriei sale se dezvăluie cu mai mare pregnanță<sup>28</sup>: și, poate, tocmai de aceea aluzia la ritualuri și tradiții necreștine are loc în aceste cazuri cu o mai mare insistență. Tipică, din același punct de vedere, este folosirea, uneori plină de succes, a ceremoniilor inerente festivităților de care este vorba (ca, de altfel, a celor din faza precedentă a ciclului) pentru a ilustra sau pentru a înțelege mai bine textele scriitorilor clasici<sup>29</sup>.

Implicațiile discuțiilor de acest fel sînt întotdeauna complexe și pun, în mod inevitabil, probleme de metodologie generală. În cazul de față poate fi util să amintim cel puțin două serii de considerații, care, în studiile italiene, se raportează mai ales la opiniile lui Ernesto De Martino, dar care sînt proprii unei viziuni istorice a problemelor de antropologie. Trebuie subliniat, înainte de orice, că nici o realitate umană, socială, nu este posibilă fără ritualuri și fără simboluri. În al doilea rînd, alături de pozițiile culturale opuse, cînd ele există, trebuie luată în considerație unitatea (caracterul unitar și nu unitatea pur și simplu) sistemelor socio-culturale, dîncolo de stratificările și de distincțiile sociale cu implicațiile conexe de ordin cultural și dîncolo de elementele de «alteritate» și de «reziduu» prezente eventual la nivelul culturii populare (dar și a altor grupuri)<sup>30</sup>. Din primul punct de vedere, problema nu poate fi epuizată prin stabilirea elementelor de supraviețuire și persistență tradiționale: mai trebuie înțeleasă și dimensiunea în care se continuă aceste elemente.<sup>31</sup> Din al doilea punct de vedere, nu întotdeauna clasificarea drept «popular» permite o mai mare aprofundare: «popularul» acționează dincoace și dîncolo de granițele de clasă; trebuie înțeles ca o categorie psihologică și mentală, nu doar ca un dat social<sup>32</sup>.

Pentru sărbătorile creștine de vară se pune din nou problema amintită în cazul ritualurilor. Materialitatea continuării totale sau parțiale, originară sau nu a unui comportament, trebuie raportată la contextul său. Așa cum în valoarea simbolică și alegorică a sărbătorilor Crăciunului se transcendea continuarea sau persistența eventuală, literară, a altor tradiții; tot astfel, în sărbători care în general reiau unele elemente vechi, acestea pot fi surprinse nu în caracterul lor material simplu, ci în contextul la care se referă și de care depind prin semnificația lor actuală.

Examinarea întreprinsă pe această linie dezvăluie, în Sudul Italiei, preponderența netă a sărbătorii ca reprezentare asupra sărbătorii-catharsis (sărbătorii ca eliberare): reprezentare pentru cei care participă și reprezentare a participanților. Nu este o întîmplare că în sărbătorile meridionale momentul spectacular și narativ (acțiune dramatică, dansuri, care alegorice, defilări etc.) au o poziție privilegiată indiscutabilă. Participarea

Îmbracă astfel un caracter specific și original din punct de vedere istoric, care deosebește fundamental sărbătoarea creștină de cele păgâne: de fapt, înseamnă participarea cui asistă la un spectacol și joacă un rol hotărâtor în sine în ansamblu; nu este participarea cuiva « manevrat », care « acționează » pe baza unor forțe oculte invocate și provocate în cadrul unei ceremonii animiste sau magice.

Trebuie înțeles că întotdeauna participanții sînt primii care știu și înțeleg ce este mai corect și ce este mai puțin corect din punct de vedere religios. Vrajitoria, incantația, schimonosirea realității naturale pe căi latu-ralnice nu aparțin religiei: trebuie făcute pe cale ocultă. « Miracolul » este altceva; mila și asistența divină sînt altceva. Ele intră în ordinea « naturală » prevăzută de religie: o ordine care contemplă miracolele, aparițiile, comunicările mistice, așa cum a contemplat minunea-mister a Încarnării, a lui Dumnezeu devenit om și a patimilor (și, desigur, a Imacu-latei Concepțiunii). Evident, componente magice și fetișiste, animiste, « păgîne », pot fi, și sînt întotdeauna, prezente: ofrandele, horele rituale în jurul unui « punct sacru », prezența animalelor, binecuvîntările, exor-cismele, procesiunile și așa mai departe. Dar trebuie înțeles că planul de referire al acestor practici este, în Sudul Italiei, de ordin religios-creștin. Îndărătul lor se află credința: materializată pe cît se poate, impregnată de o exigență de carnalitate și de percepție fizică mult prea evidentă, prin excelență îmbibată de ceremonial dar, în fond, credință creștină, înțeleasă și asimilată suficient pentru a se putea vorbi despre Mezzogiorno ca despre o regiune de o autenticitate creștină fundamentală.

Dualitatea adevărată a sărbătorii din Mezzogiorno — la fel ca alte manifestări ale vieții sociale — nu este cea de « reziduu » sau de « alterita-te », dotate cu o încălțătură distrugătoare în sens social, dacă nu politic. Este mai degrabă dualitatea între controlul plin de încălțătură religioasă și controlul lipsit aproape de încălțătură religioasă al crizelor existențialele dintr-o lume legată de un ambient agrar, caracterizat prin productivitate precară, prin rupturi traumatizante (vezi, în timpul din urmă, emigrarea), prin dependență socială subliniată, prin emarginarea sa istorică, în fine prin tot ceea ce a ajuns să fie numit « subdezvoltare » sau « problema » meridională. Figurile trase, plînsul convulsiv, sughițurile fără sfîrșit, violarea, contorsiunile, agitația psiho-motorie și toate manifestările înru-dite, atestate — în plus — prin documente fotografice adesea de mare valoare<sup>33</sup>, dovedesc într-un mod elocvent pînă unde elementele critice ale condiției existențiale sînt încă trăite în Mezzogiorno în moduri perfect corespunzătoare dimensiunii « înapoiate » a contextului social<sup>34</sup>. Aceasta este adevărata bază a diferențierii fizionomiei antropologice a provinciei. Față de ea, « alteritatea » și « rezidul », cînd și în măsura în care există,

ocupă o poziție marginală. Valența religioasă menținută de control este, prin urmare, cea care ni se dezvăluie în practica depășirii crizei, dovedite pe larg de sărbătorii, cînd acele practici există (ca de pildă în pelerinajele la Fecioara dell'Arco de lângă Napoli). Nu înseamnă că sărbătorile sînt doar manifestări sau ocazii de depășire a crizei; semnificația lor este mai largă și mai precisă<sup>35</sup>. Dar și din acest punct de vedere ele sînt extrem de revelatoare, iar caracterul lor religios original le întărește cu mult funcția, și pentru că este un caracter religios creștin, al unei doctrine, adică în primul rînd al speranței. În plus, tocmai de aici decurge întărirea caracterului de reprezentare, mai mult decît de cel de catharsis al sărbătorii. Trebuie să insistăm asupra acestui punct: aceeași intensă evidență a gestu-rilor și a actelor de depășire a crizei trebuie văzută nu numai în sens literal (ca să spunem așa), ci și în noua sa dimensiune « teatrală »: dimen-siune care de fapt le apropie mult mai mult decît se crede de planul reli-gios « oficial »<sup>36</sup>.

Putem aplica acestor sărbătorii cele spuse despre pelerinaje (care, de altfel, le însoțesc adesea). « Pelerinajele — au spus soții Turner — trebuie să fie considerate ca antimagice prin esență, dat fiind că ideea lor de bază este că ele depind de exercitarea unei libere voințe atît din partea omului cît și din partea divinității »<sup>37</sup>: miracolul, grația divină, imunizarea, pri-mirea de forță fecundatoare, în sănătoșirea etc. depind, prin urmare, de hotărîrea credinciosului de a le invoca așa cum depind, mai mult încă, de hotărîrea divină care le conde credincioșilor sau nu; nu depind de absolvirea de păcate pur și simplu, nu sînt o consecință automată a cele-brării unei sărbătorii religioase la care lumea participă. Soții Turner adaugă că « desigur, în multe pelerinaje credințele magice pot fi de fapt foarte numeroase: credința în eficacitatea supranaturală a apei din izvoare sfinte, în puterea benefică a atingerii unor icoane și relicve și în virtutea terapeu-tică non-fizică a anumitor formule: așa-numita « magie albă ». Dar și în aceste cazuri se acordă o importanță deosebită condițiilor fie morale fie rituale ale subiectului. Apa nu va aduce în sănătoșirea, nici rugăciunea nu va fi auzită dacă sufletul subiectului nu se pocăiește, dacă nu este iertat de păcate și pregătit: toate acestea sînt rezultatul unei înclinații spre virtute a sufletului »<sup>38</sup>. Și aici — trebuie adăugat — condiția de puritate a credin-ciosului nu este un fapt material (decurgînd din ofrande, pocăință sau alte acte și fapte purificatoare), ci o condiție de esență morală. În aceasta se află noutatea care face ca cei dinaintea de Cristos să fie doar parțial asim-ilabili cu el, chiar dacă aceste heterogene de desîntec și de purificare sînt prezentate aici și în practica religioasă. Dacă se efectuează pelerinajul, observă în fine soții Turner, este pentru că « la nivel popular se presu-pune că cererea avansată » în locurile în care atît *vox populi*, cît și Biserica



Însăși confirmă prezențe sacre «are o mai mare probabilitate de a fi ascultată și de a-și găsi răspunsul dect în locul unde trăiești.» Aceasta se-ntimplă pentru că «locul unei apariții continuă să vibreze de efecte supranaturale», dar «nu este doar gîndire magică, căci ea se referă la doctrina teologică, de natură etică, prin care mîntuirea sau «justificarea»... este legată de comunitatea sfinților», presupunînd că ea conferă un merit real și prezent<sup>39</sup>. În chip analog — putem spune — sărbătoarea oferă un moment de deosebită «vibrație» religioasă și, prin urmare, deosebit de eficace pentru orice tip de miracol.

Dar, cum s-a spus, dimensiunea taumaturgică terapeutică nu epuizează ambianța sărbătorii, care este mai amplă și mai caracteristică. Este o ambianță de eliberare a și de realizare a unei vieți mai intense și palpante, măsurată cu un timp a cărui concentrare subliniază densitatea vitală. Este de fapt o proiecție programatică veselă, indiferent de momentele preparatorii sau de ritualurile de trecere la faza sa culminantă. Puternica accentuare sonoră și cromatică a serbărilor meridionale (locul comun al altor cărți de călătorie) trebuie citită în această lumină. Altfel dect insistențele înfrînute în celebrările de natură precumpănitor rituale, simbolologiile legate de semnificații funebre (de la foc la varietăți determinate de culori, ca roșul, sau de mișcări, dansuri etc.) sînt reluate la modul pozitiv<sup>40</sup>. Totul poate fi, deci, folosit în scopurile serbării, după cum multiple sînt proiecțiile sale simbolice. Proiecția este — de fapt — uneori cea a acceptării transgresive, dar și — mai adesea — reinstaurarea normalității, revenirea la condiția mai bună după un eveniment sau o perioadă negativă, realizarea simbolică a unei stări de grație existențială, demonstrația că o asemenea stare poate exista și își poate avea timpul ei de realizare istorică. Toate acestea se pot stabili pentru fiecare caz în parte, iar una dintre dimensiuni nu exclude în mod necesar o alta. Important este că pătrunzi în spiritul de extrem pozitivism care caracterizează sărbătoarea, așteptarea ei, felul în care este simțită și trăită.

Chiar și unui observator deosebit de legat de viziunea de structură milenară a comportamentului nu i-a scăpat că «din cărtușile editate de sanctuare se poate constata că mare parte din aceste ritualuri și sărbători sînt născute oficial în epoca Contrareformei»<sup>41</sup>. Mai corect, istoricii catolici ai bisericii notează că mare parte din superstițiile antice care se perpetuaseră secole de-a rîndul își află o sistematizare și, ca să spunem astfel, o canonizare în epoca Barocă, împreună cu definitivă separare liturgică între cler și credincioși, cu reglementarea minuțioasă și încărcată cu precepte a disciplinei ecleziastice<sup>42</sup>, cu controlul jurisdicțional al oricărei forme de credință și al respectivelor definiții nu numai spre exterior, ci și, sau poate chiar mai mult, către interiorul lumii catolice<sup>43</sup>. În realitate, deter-

minarea istorică a unui moment de coagulare a superstiției devenită comportament și mentalități ce pot fi clar remarcate pe fundalul religios nedistinct pe care se mișcase pînă atunci este un dat capital în istoria nu doar a Sudului Italiei, ci a întregii Europe moderne. Aceasta nu înseamnă că unei Biserici și unui cler al ei, cu adevărat creștin, i se opun laici care, mai ales la țară și la nivel popular, înfrînză în practici și în credințe extra-creștine; și iată cele două motive pentru care afirmăm aceasta:

1. pentru că multe superstiții, multe dintre ritualurile para-magice, dintre comportamentele de natură para-logică sau animistică sînt absorbite în armătura conceptuală și ceremonială a Bisericii, prin doctrina miracolului, a diavolului, a exorcismului, a relicvelor, a extazului și a comunicărilor mistice, ale lumii de dincolo etc.

2. pentru că clerul, la rîndul său, prin apartenența sa socială sau prin formație culturală, împărtășește sensibilitatea care supraviețuiește și prejudecățile favorabile care persistă în privința credințelor extra-canonice.

Cu alte cuvinte, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea încôace se observă mereu mai clar și în viața religioasă și în istoria Bisericii catolice — între ce este canonic și ce este extra-canonice, între ceea ce este corect și ceea ce este deviant — o puternică tensiune culturală. Dar ea ia naștere tocmai pe baza unei discriminări care presupune puțința de a trasa granițe și teritorii precise, recunoscute, ortodoxe, elementelor de superstiție, magice, terapeutic-existențiale, de criză negativă sau pozitivă (criză a prezenței sau descăsușare vitalistă). Aceste elemente subzistă și persistă în *corpusul* social conform unor linii care nu sînt numai de clasă (popor-burghezie, aristocrație), nici numai de rol (laici-cler), căci «popularul», superstiția, etc. traversează întreaga societate și pe verticală și pe orizontală. Tentativa de a delimita aria sa în granițe precise și ușor de recunoscut — cele declarate de Biserică — este, într-un anume sens, una dintre acțiunile cele mai încărcate de spiritul contrareformei începută la Trento.

Comparația cu Reforma și cu Protestantismul este confirmată și în aceasta ca motivul fundamental al atitudinilor ce au urmat Conciliului din Trento<sup>44</sup>. Provocării inconclaste și fideiste care lovește doctrina sfinților și miracolelor, Trento îi răspunde reafirmînd această doctrină, dar cu definiții și delimitări normative, care substituie o practică rămasă vreme de secole nedistinctă și compozită. Definițiile și delimitările au, însă, multe elemente de slăbiciune externă și internă față de ceea ce-i propune Biserica. Rezultatul — mai puțin paradoxal decît poate părea la prima vedere — este o întărire și nu o slăbire a percepției comportamentelor ce sînt socotite negative. Magicul se distinge mai bine de religios, dar prin aceasta nu încetează să fie crezut sau practicat. Ceea ce era o simplă identificare devine aroganța celui convins de superioritatea sa, de prefe-



rința sa, de compatibilitate, de firescul vechilor și noilor elemente de superstiție sau, cel puțin, riscul conștient al evaziunii de la normă, în scopuri care merită riscul. În schimb, limitările subliniate pe plan canonic, nu devin prin aceasta mai credibile, dat fiind că provin, la urma urmelor, de la aceeași sursă care stabilește posibilitatea miracolului menținută pe plan canonic.

Cele de mai sus pot sugera și alte considerații. Așa cum s-a structurat între mijlocul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XX-lea și așa cum a fost de fapt studiată și cunoscută, sărbătoarea apare ca o formație ce se adresează unor exigențe satisfăcute dinainte, în ce privește viața religioasă, prin alte raporturi cu sacral. Evoluția sa este asemănătoare celei a formelor exterioare ale liturghiei. Din aceasta, «spiritul barocului» a știut să «facă o sărbătoare, învelită de splendoarea casei lui Dumnezeu, în care toate artele ofereau un cadru rafinat artistic de mare și plin de bucurie festivă, îmbogățită și de varietatea podoabelor liturgice și de calitatea mereu mai rafinată a muzicii.<sup>44 bis</sup>

În mod analog, sărbătoarea își pierde mereu mai mult dimensiunea sa cathartică, întărind-o pe cea de reprezentare și spectacol. Pe de altă parte, în liturghie atenuarea simțămîntului de participare mistico-sacramentală nu însemna profesiunea actului de credință pe care și-l propunea. În legătură cu aceasta este oportun să reluăm o observație fundamentală și anume că «cu cît mai puțin erau permise cuvîntul liturgic și natura celebrărilor în sine, cu atît mai mare era conștiința unui mare mister însoțit de dorința de a adora»<sup>44 ter</sup>. În același fel, în cadrul sărbătorii, atenuarea dimensiunii cathartice nu atenuază semnificația sa ceremonială și respectiva încărcătură emoțională, eliberatoare, care apare chiar întărită prin sublinierea elementelor de reprezentare și spectacol.

Mai mult chiar decît în cazul ritualurilor de iarnă, cele de vară trădează toate acestea într-un mod imediat, mai ales sărbătoarea Sfîntului Ion (nu degeaba denumită cîndva drept «crăciunul de vară») și în Înalțării sfîntei Fecioare. Încălcătura lor de semnificații culturale are numeroase valențe simbolice și este lesne de înțeles cît de greu era să fie dominate și orientate, pe linia moderației rituale proprii Bisericii de după conciliul din Trento, printr-un «pînă aici» dictat pe baza autorității puterii apostolice; sau în baza unei autorități față de care medierea clerului local (cu exigențele practice și cu condiționările sale culturale) are inevitabilă<sup>45</sup>.

Simpomatic este, însă, că din cele două sărbători, cea a sfîntului Ion a fost, la urmă, redimensionată, fie cîzînd în desuetudine, fie schimbîndu-și semnificația. Sărbătoarea a secerișului și a solștiului, ea era și sărbătoare dragostei și a căsătoriei, cît și a multor meserii și bresle. După părerea noastră, instituirea sărbătorii *Corpus Domini*, pe care calendarul

o plasează în apropierea sfîntului Ion, coincidînd aproape cu el, a avut, din acest punct de vedere, un efect determinant.

Decăderea sfîntului Ion poate fi observată, în particular, chiar la Napoli. Venerația pentru Botezător, titular al uneia din cele patru parohii originare ale orașului, mergea pînă la venerarea singelui său, păstrat, cum spune Capaccio, «în bisericile San Giovanni a Carbonara, San Gregorio și Santa Maria Donaromita, unde de fiecare dată cînd singele aceluși sfînt se întîlnește cu coasta aflată în aceeași raclă, are loc același fenomen ca și cu singele sfîntului Gennaro», adică se lichiefiază<sup>46</sup>. Mai erau și «focurile sfîntului Ion», ca în tot Sudul Italiei: ceremonii pentru logodnici sau pentru a cere dragoste și pasiuni; evocarea unei lupte cu sarazinii, întreprinsă de pungași din piața del Mercato, în fața bisericii del Carmine, a cărei clopotniță era acoperită cu focuri de artificii în timpul nopții. În aceeași zi de 24 iunie «hamalii napoletani, din satul care avea numele sfîntului lor protector, prin drumul de Portici seoseau în oraș și aici urma o alergare cu cai și un concurs de focuri de artificii»<sup>47</sup>. Din toate acestea, prea puțin lucru putea supraviețui. Din sărbătoarea din piața del Carmine a rămas doar «incendiul din clopotniță», de altfel deplasat pe 16 iulie, în onoarea Fecioarei, a cărei sărbătoare este atunci. Focuri, ritualuri de dragoste, bălăni în piață, serbări ale hamalilor, lichiefierea singelui s-au eclipsat în momente și chipuri felurite.

În unele cazuri, succesiunea sfîntului Ion preluată de *Corpus Domini* poate fi surprinsă la modul material. În unele sate din Polentino — de exemplu — în zorii zilei de *Corpus Domini* «fetele îmbrăcate cu hainele cele mai frumoase și specifice se duc pe munte, pe dealuri, prin păduri, să scuture grozame și să culegă trandafiri sălbatici și revin în oraș cîntînd, vesele, cu coșurile pline: cînd procesiunea ajunge în locuri anume fixate, cade în fața preotului o ploie de flori de grozămă și de petale de trandafiri»<sup>48</sup>. Conexiunea cu practicile florale ale sfîntului Ion este evidentă. Este suficient să ne gîndim la cea din peninsula Sorrento, unde «în noaptea de sfîntul Ion... fetele aruncau pe ascuns o garoafă pe drum și spionau dîndrățul obloanelor să vadă cine o va culege primul și, dacă era un tînăr încă burlac, credeau că el era viitorul soț»<sup>49</sup>. Similare erau — deși nu foloseau florile — și practicile din același moment al anului prin care se făceau pronosticuri pentru căsătoriile fetelor din satele din provincia Maltese, în cîmpia Gioia; în unele sate din Molise<sup>50</sup>.

În Molise, de exemplu, la Carpinone «pe 23 iunie se iau de la fete scaieți și se pun într-un pahar cu apă, după ce au fost tăiați și trecuți prin flăcăr: dacă scaielele înfloresc înseamnă că tînăra se va căsători cu un tînăr, dacă nu înfloresc se va căsători cu un văduv sau cu o persoană în vîrstă»<sup>51</sup>. Revine aici, prin urmare, simbolismul floral. Conexiunea

Între *Corpus Domini* și sfîntul Ion poate fi surprinsă și la Ari, în Abruzzo, unde în dimineața primei dintre aceste sărbători «porțile de la drum sînt împodobite cu mari ramuri de stejar sau de ulm, care rămîn pînă în ajunul sfîntului Ion; atunci sînt scoase și se fac focuri pe drum»<sup>86</sup>, păstrînd în acest fel tradiția «focurilor de sfîntul Ion».

Întărit puternic după Conciliul din Trento într-unul din punctele decisive de dispută împotriva protestanților, și anume doctrina Eucaris-tiei, *Corpus Domini* a sîrșit, de altfel, prin absorbirea unor importante și tradiționale celebrări în multe locuri: sărbătoarea de izbăvirea de ciuda din 1656 și de războiul cu francezii din 1527 la Cava dei Tirreni: procesiunea misterelor la Campobasso; procesiunea călare de la Brindisi<sup>88</sup>. La fel de relevantă este semnificația unor latrui ale sărbătorii *Corpus Domini*: tot la Ari, străzile sînt împodobite cu «cuverturi și covoare înfățișătoare», care, să reținem, sînt «binecuvîntate de trecerea preasfîntului și nu se pot păta»<sup>84</sup>.

În epoca mai recentă, de altfel, *Corpus Domini* este în declin. În unele cazuri, procesiunile rituale, care în acea zi se bucurau de participarea celor mai importante persoane la nivel politic și administrativ, și-au pierdut mare parte din solemnitate, și-au redus traseul, nu mai adună aceeași participare, sau chiar au căzut în desuetudine. Sărbătoarea Înălțării Fecioarei este, în schimb, în constantă și amplă expansiune. Forța cultului Mariei sustine, desigur, sărbătoarea. În succesul său nu trebuie uitată ponderea sărbătorii, plasate cu o zi înainte, a sfîntului Rocco, altă tradiție veche, legată de taumaturgia antiepidemică caracteristică cultului acestui sfînt. Se configura astfel un ciclu de trei zile: ajunul Înălțării Fecioarei (penitență și post), Înălțarea (triumf și preamărire), sfîntul Rocco (siguranță și protecție), de a căruia afirmare nu trebuie să fi fost străină nici împrejurarea că se afla într-o perioadă de scurtă pauză a muncilor agricole. Cu trecerea timpului, semnificația de penitență a ajunului Înălțării Fecioarei, îndvia deosebit de vie,<sup>85</sup> s-a redus și s-a întărit în același timp caracterul ciclic de vară și, deci, festiv, conform alternanței deja amintite, a Înălțării.

O rămășiță evidentă și interesantă a acelei semnificații de penitență poate fi localizată în zona Benevento, la Guardia Sanframondi, unde la fiecare șapte ani are loc o procesiune de flagelanți. Este vorba, însă, de o rămășiță *sui generis*, căci penitența și postul din ajunul sărbătorii sînt acte preparatoare fără semnificație specifică și autonomă, față de festivitatea pe care o anticipează: în Guardia Sanframondi semnificația penitențială este tocmai semnificația celebrării, întărită chiar de revenirea la fiecare șapte ani, care simbolizează o săptămîină de ani cu clare implicații simbolice. Pentru Guardia se pune, de aceea, o problemă calendaristică nu prea ușoară și trebuie să ne întrebăm dacă plasarea sărbătorii în august

nu este efectul unei deplasări de la o altă dată (Vinerea Mare, socotită data generală a celebrării?)<sup>86</sup>.

Deplasarea cronologică a sărbătorilor este, pe de altă parte, foarte obișnuită. Remarcabil este că din cei doi mari sfîni patroni ai Italiei Meridionale — Nicolae și Mihai — festivitatea are loc adesea în primăvară și nu la data stabilită, toamna sau iarna. Motive climatice? Desigur, așa ceva este posibil, iar o situație ca cea din Guardia Sanframondi, dacă ar mai exista pe undeva, ar avea fără îndoială o asemenea rațiune de a fi. Rațiunea climatică singură nu pare, însă, să fie suficientă pentru a explica anumite preferințe sau, de-a dreptul, în unele cazuri, dubla celebrare, de exemplu, a sărbătorii sfîntului patron:<sup>87</sup> o dată iarna și altă dată vara. În vremea din urmă concentrarea sărbătorilor în vară se poate datorata și altor elemente: de la prezența emigranților în sat în perioada de vară, pînă la suprimarea din calendarul oficial a unor sărbători sau deplasarea lor chiar din calendarul liturgic, pentru a nu mai aminti de motive de natură intrinsecă societății de consum. Rezultă de aici, după cum se poate vedea într-un sătuc din Benevento, că astăzi o sărbătoare a sfîntului Anton se celebrează în prima duminică din august, o sărbătoare a sfîntei Lucia în cea de-a treia, una a patronului, sfîntul Nicolae, în a patra duminică a aceleiași luni.

Trebuie, însă, să ne întrebăm dacă deplasarea în vară a sărbătorilor, dincolo de rațiuni banale (clima) sau mai recente (emigrarea, succesul laic al zilei de 15 august) nu dezvăluie o semnificație mai profundă, chiar pe linie diacronică. Ar trebui să ne întrebăm, prin urmare, dacă ea nu a pornit dintr-o exigență de a scoate din faza de iarnă a anului celebrările care nu urmăreau să aibe un caracter penitențial, preparator etc. tocmai al acelei faze și nu, conform felului cu erau simțite, o semnificație de preamărire, mulțumire etc. care se acorda perfect cu cealaltă fază a anului. Dar mai ales trebuie să ne întrebăm dacă, pornind de la această exigență, deplasarea în vară, favorizată de multe motive mai recente, nu a sîrșit sau nu sîrșește prin atribuirea semnificației unei respingeri progresive a aspectelor penitențiale, mortificatoare, ascetice etc. atît de caracteristice și centrale în religia profesată. Dacă ar fi așa, ea ar marca, încoronîndu-l, un proces de laicizare a sărbătorii din Mezzogiorno-ul urban; dar și în cel al emigrării și al satelor a început încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX un asemenea proces, care, după jumătatea acestui secol, apare într-o expansiune rapidă (întărită în ultima vreme de incredibile denaturări, *repechages* sau *revivals*, reformulări sau fragmentări, solicitate de moda culturală, de speculația turistică sau de alte motive mai mult sau mai puțin notabile)<sup>88</sup>. Un proces — cum este ușor de înțeles — care, prin transfor-



marea sărbătorii, face să transpară o «eclipsă a sacralului» sau (cum ar fi mai corect) trecerea la un alt «sacru» nou și diferit<sup>89</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Urmăm aici și unele discuții recente privitoare la unele episoade ale celebrării Carnavalului, subliniind o sistematizare a temei tratate în această perioadă sub specie meridianală. Cfr., între altele, P. Burke, *Il mondo del Carnevale*, în vol. *alcuiși* A. Cultura popolare nell'Europa moderna, tr. it., Milano, 1980, p. 174 și urm.

<sup>2</sup> Îl mulțumesc Laurei Barletta, pentru a-și fi putut citi lucrarea — ce va fi curând publicată — privitoare la Carnavalul napoletan din 1764. Cft., în plus, A. Rossi, R. De Simone, Carnevale si chiamava Vincenzo Roma, 1977.

<sup>3</sup> Lipsește o bibliografie recentă de interes real privitoare la Piedigrotta, în vreme ce lucrurile comune și superficialitatea, chiar greșelile, abundă incredibil. Cft., totuși, A. Caccavale, *La Madonna di Piedigrotta*, Napoli, 1930; G. Porcaro, *Piedigrotta*, Leggenda, storia, folklore, Napoli, 1959.

<sup>4</sup> Pentru exemple cfr. R. De Simone, *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, Napoli, 1974, p. 65–67.

<sup>5</sup> Cfr. L. M. Lombardi Satriani, L. Mazzacane, *Perché la feste*, Roma, 1974. Interpretarea «alternativă» a primului autor, nu numai privitoare la sărbătoare, ci și la tradițiile populare a fost extrem de dezvoltată. Cfr., între altele, L. M. Lombardi Satriani, *Il folklore come cultura di contestazione*, Messina, 1966; Menzogna e verità nella cultura contadina del Sud, Napoli, 1975<sup>2</sup>; *Il folklore come cultura di contestazione*, în *Sociologia della cultura popolare* în Italia, sub redacția lui R. Cipriani, Napoli, 1979, p. 123 și urm. Ideea sărbătorii ca răsturnare este tema dezvoltată de J. Duvinagoud, *Fêtes et civilisations*, Geneva, 1973. Cfr. și A. M. Cirese, *Intellektuell, folklore, istinto di classe*, Torino, 1976.

<sup>6</sup> L. M. Lombardi Satriani, *Il silenzio, la memoria e lo squado*, Palermo, 1979, p. 91.

<sup>7</sup> Ivi, p. 93.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ivi, p. 90.

<sup>10</sup> R. De Simone, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. E. Canetti, *Masse e potere*, tr. it., Milano, 1972, p. 64.

<sup>12</sup> Fie-nie permis să amintim aici experiența și amintirea directă a dialectului vorbit la Napoli, chiar înaintea de cel de-al doilea război mondial.

<sup>13</sup> Distincția propusă aici, între ritualuri și sărbători, ținând cont, evident, de o discuție bine reprezentată în bibliografia literaturii etnologice și antropologice. Mă limitez la citarea lui F. Jesi, *La festa*, Torino, 1977; V. Lanternari, *Spreco, ostentazione* etc.: il comportamento festivo, în *Sociologia della cultura popolare*... cit., p. 61 și urm.

<sup>14</sup> Asupra caracteristicilor climei meridionale, G. Arias, *La questione meridionale*, Bologna, 1921, vol. I, p. 1 și urm.

<sup>15</sup> Cfr. Bibliotheca Sacrorum, Roma, 1961 și urm. vol VIII, vol 879. Pentru formarea ciclului liturgic creștin cfr. *Storia della Chiesa*, sub redacția lui H. Jedin, tr. it., Milano, 1978, vol I și II.

<sup>16</sup> Îmi permit să-l amintesc, pentru sensibilitatea sa deosebită față de aceste componente originare ale tradițiilor creștine, pe E. Buonaiuti, *Storia del Cristianesimo*, Roma, 1942 și urm.

<sup>17</sup> Acestea sînt, și trebuie considerate, elementele permanente și structurale ale cultului morților în aria creștină meridianală. Altă problemă este cea a bocetului și a ceremoniilor funerare (pentru care mai ales E. De Martino, *Morte e piante rituali nel mondo antico*, Torino, 1958). Pentru ea, problema supraviețuirii și tradiției sînt, fără îndoială reale, dar ceremoniile funerare, după părerea noastră, nu trebuie proiectate, cel puțin în cazul Sudului Italiei, dincolo de ceremonie însăși, asupra a ceea ce este cultul morților ca dimensiune religioasă și culturală care trece dincolo de funerare. Observații foarte interesante privind cultul morților în accepția culturală specifică în G. Pitrè, *Il culto dei morti*, în F. Jesi, *La festa* cit., p. 139 și urm., care se referă la Sicilia, dar cu mare aplicabilitate și la Sudul continental. Pentru acest aspect și pentru vizuina, în general, a morții, cfr. cum A. Rucello, *Il sole e la maschera*, Napoli, 1978. Despre iesle cfr. Presepi a san Martino, sub redacția lui M. Picone, Napoli, 1964, cu respectiva bibliografie.

<sup>18</sup> A. Rucello, op. cit., p. 231 și 228.

<sup>19</sup> Pentru acest spirit intimist al Crăciunului și al ieslei poate că nu este greșit să presupunem că există unele urme în lucrări literare, ca de exemplu, *Natale in casa Cupiello*, de Eduardo De Filippo.

<sup>20</sup> Să reținem și că în liturgia de An Nou figurează doar octava Nativității.

<sup>21</sup> Pentru «focurile de armă» trase de Crăciun și nu de sfîntul Silvestru (*Anul Nou*) la Napoli la jumătatea secolului al XIX-lea cu navela Trenta per cento, în M. Seroo, *All'erta*, sentinella I, Milano, 1889.

<sup>22</sup> Pentru diversele tipologii ale Carnavalului în Italia meridianală — în afara textelor de popularizare, ale lui A. Lancelotti, *Feste tradizionali*, Milano, 1951 și ale lui M. Colangeli, *Le feste dell'anno*. Almanacco delle feste popolari italiane, Milano, 1977 — cfr. numeroasele indicații în Santi, streghe e diavoli. Il patrimonio delle tradizioni popolari etc., sub redacția lui L.M. Lombardi Satriani, Firenze, 1971.

<sup>23</sup> Sub acest aspect al ridiculizării trebuie văzută și interpretarea de către bărboși a rolurilor feminine, mai mult dect în mai complexa simbologie amintită de R. De Simone, *Chi è devoto*, cit., p. 17–18.

<sup>24</sup> Ridiculizarea în cadrul carnavalului poate implica și o satiră a autorității, a puterii sau a unor persoane, cum se întâmplă la Putignano, interesant și prin data începutului (ziua de sfîntul Ștefan, a doua zi de Crăciun, pe 26 decembrie) și prin împodobirea carelor, cît și prin simbologia sa (îngroparea unei coarde de viță sugerează dispariția subterană, moartea care precede viața). Într-o astfel de satiră, G.B. Bronzini, în *Temi e testi di storia delle tradizioni popolari*, 6. Bari, 1978, surprinde, «din punctul de vedere sociologic... și o formă de control social al poporului față de autorități și chiar și o formă ascunsă de dominare temporară, de substituție a puterii, prin urmare (o reluare) a celui spirit de inversare specific carnavalului, pe care-l regăsim în multe manifestări». Într-adevăr, transgresiunea, care — cum s-a spus — nu se regăsește ușor în Mezzogiorno sub specie existențială, îmbracă, însă, foarte adesea, acest aspect social. Și jaful alimentelor (la Cuccagna) de la Napoli exprimă aceeași orientare.

<sup>25</sup> Cfr. R. De Simone, op. cit., p. 4 (pe care îl vom relua mai departe) despre semnificația de criză și de reprimare sau de respingere a dansurilor, muzicii și cîntecelor.

<sup>26</sup> Este suficient să ne gândim, pentru a nu da de dect un exemplu, la sărbătoarea din duminică de după Poște — Somma Vesuviana — pentru a comemora aducerea statuiei în lemn a madonei di Castello, plasată în realitate după Poștele din 1650; sau



marea sărbătorii, face să transpară o «eclipsă a sacralului» sau (cum ar fi mai corect) trecerea la un alt «sacru» nou și diferit<sup>60</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Urmând aici și unele discuții recente privitoare la unele episoade ale celebrării Carnavalului, subliniind o sistematizare a temei tratate în această perioadă sub specie meridională. Cfr., între altele: P. Burke, *Il mondo del Carnevale*, în vol. *ocelului A.*, Cultura populară nell'Europa moderna, tr. it., Milano, 1980, p. 174 și urm.

<sup>2</sup> Îi mulțumesc Laurei Barletta, pentru a-i fi putut citi lucrarea — ce va fi curând publicată — privitoare la Carnavalul napoletan din 1764. Cft., în plus, A. Rossi, R. De Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo Roma*, 1977.

<sup>3</sup> Lipsește o bibliografie recentă de interes real privitoare la Piedigrotta, în vreme ce lucrurile comune și superficialitatea, chiar greșelile, abundă incredibil. Cft., totuși, A. Gaccavale, *La Madonna di Piedigrotta*, Napoli, 1930; G. Porcaro, *Piedigrotta*, Leggenda, storia, folklore, Napoli, 1959.

<sup>4</sup> Pentru exemple cfr. R. De Simone, *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, Napoli, 1974, p. 65—67.

<sup>5</sup> Cfr. L. M. Lombardi Satriani, L. Mazzacone, *Perché la feste, Roma*, 1974. Interpretarea «alternativă» a primului autor, nu numai privitoare la sărbătoare, ci și la tradițiile populare a fost extrem de dezvoltată. Cfr., între altele, L. M. Lombardi Satriani, *Il folklore come cultura di contestazione*, Messina, 1966; Menzogne e verità nella cultura contadina del Sud, Napoli, 1975; *Il folklore come cultura di contestazione*, in *Sociologia della cultura popolare in Italia*, sub redacția lui R. Cipriani, Napoli, 1979, p. 123 și urm. Ideea sărbătorii ca răsturnare este tema dezvoltată de J. Duvinaguet, *Fêtes et civilisations*, Geneva, 1973. Cfr. și A. M. Cirese, *Intelletuali, folklore, istinto di classe*, Torino, 1976.

<sup>6</sup> L.M. Lombardi Satriani, *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*, Palermo, 1979, p. 91.

<sup>7</sup> Ivi, p. 93.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ivi, p. 90.

<sup>10</sup> R. De Simone, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. E. Canetti, *Masse e potere*, tr. it., Milano, 1972, p. 64.

<sup>12</sup> Fie-ne permis să amintim aici experiența și amintirea directă a dialectului vorbit la Napoli, chiar înainte de cel de-al doilea război mondial.

<sup>13</sup> Distincția propusă aici, între ritualuri și sărbători, țin cont, evident, de o discuție bine reprezentată în bibliografia literaturii etnologice și antropologice. Mă limitez la citarea lui F. Jesi. *La festa*, Torino, 1977; V. Lanternari, *Spereo, ostentazione ect.*: il comportamento festivo, in *Sociologia della cultura popolare*... cit., p. 61 și urm.

<sup>14</sup> *Asupra caracteristicilor cliimei meridionale*, G. Arias, *La questione meridionale*, Bologna, 1921, vol. I, p. 1 și urm.

<sup>15</sup> Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1961 și urm. vol VIII, vol 879. Pentru marea ciclului liturgic creștin cfr. *Storia della Chiesa*, sub redacția lui H. Jedin, tr. it., Milano, 1978, vol I și II.

<sup>16</sup> Îmi permit să-l amintesc, pentru sensibilitatea sa deosebită față de aceste componente originale ale tradițiilor creștine, pe E. Buonaioiti, *Storia del Cristianesimo*, Roma, 1942 și urm.

<sup>17</sup> Acestea sînt, și trebuie considerate, elementele permanente și structurale ale cultului morților în aria creștină meridională. Altă problemă este cea a bocetului și a ceremoniilor funereare (pentru care mai ales E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 1958). Pentru ea, problema supraviețuirii și tradiției sînt, fără îndoială reale, dar ceremoniile funebre, după părerea noastră, nu trebuie proiectate, cel puțin în cazul Sudului Italiei, dincolo de ceremonii însăși, asupra a ceea ce este cultura morților ca dimensiune religioasă și culturală care trece dincolo de funeral. Observații foarte interesante privind cultul morților în accepția culturală specifică în G. Pitre, *Il culto dei morti*, în F. Jesi, *La festa cit.*, p. 139 și urm., care se referă la Sicilia, dar cu mare aplicabilitate și la Sudul continental. Pentru acest aspect și pentru viațuarea, în general, a morții, cfr. și F. D'Agostino, *Images of Death and Symbolic Construction of Reality in a Southern Italian Town, Los Angeles și Fairfax*, 1977.

<sup>18</sup> Despre Cantata dei Pastori, cfr. acum A. Rucello, *Il sole e la maschera*, Napoli, 1978. Despre iesle cfr. Presepi a san Martino, sub redacția lui M. Picone, Napoli, 1964, cu respectiva bibliografie.

<sup>19</sup> A. Rucello, op. cit., p. 231 și 228.

<sup>20</sup> Pentru acest spirit intimist al Crăciunului și al ieslei poate că nu este greșit să presupunem că există unele urme în lucrări literare, ca de exemplu, *Natale in casa Cupiello*, de Eduardo De Filippo.

<sup>21</sup> Să reținem și că în liturgia de An Nou figurează doar octava Nativității.

<sup>22</sup> Pentru «focurile de armă» trase de Crăciun și nu de sfîntul Silvestru (Anul Nou) la Napoli la jumătatea secolului al XIX-lea cfr. *nuvele Trenta per cento*, în M. Srao, *All'erta, sentinella I*, Milano, 1889.

<sup>23</sup> Pentru diversele tipologii ale Carnavalului în Italia meridională — în afara textelor de popularizare, ale lui A. Lancellotti, *Feste tradizionali*, Milano, 1951 și ale lui M. Colangeli, *Le feste dell'anno*. Almanacco delle feste popolari italiane, Milano, 1977 — cfr. numeroasele indicații în Santi, streghe e diavoli. Il patrimonio delle tradizioni popolari etc., sub redacția lui L.M. Lombardi Satriani, Firenze, 1971.

<sup>24</sup> Sub acest aspect al ridiculizării trebuie văzută și interpretarea de către bărbați a rolurilor feminine, mai mult dect în mai complexa simbologie amintită de R. De Simone, *Chi è devoto*, cit., p. 17—18.

<sup>25</sup> Ridiculizarea în cadrul carnavalului poate implica și o satiră a autorității, a puterii sau a unor persoane, cum se întîmplă la Putignano, interesant și prin data începutului (ziua de sfîntul Ștefan, a doua zi de Crăciun, pe 26 decembrie) și prin împodobirea carolilor, cît și prin simbologia sa (îngroparea unei coarde de viță sugerează dispariția subterană, moartea care precede viața). Într-o astfel de satiră, G.B. Bronzini, în *Temî e testi di storia delle tradizioni popolari*, 6. Bari, 1978, surprinde, «din punctul de vedere sociologic... și o formă de control social al poporului față de autorități și chiar și o formă ascunsă de dominare temporară, de substituție a puterii, prin urmare (o reluare) a celuiși scop de inversare specific carnavalului, pe care-l regăsim în multe manifestări». Într-adevăr, transgresiunea, care — cum s-a spus — nu se regăsește ușor în Mezzogiorno sub specie existentială, îmbracă, însă, foarte adesea, acest aspect social, și jaful alimentelor (la Cuccagna) de la Napoli exprimă aceeași orientare.

<sup>26</sup> Cfr. R. De Simone, op. cit., p. 4 (pe care îl vom lua mai departe) despre semnificația de criză și de respingere sau de dansurile, muzicii și cîntecelor.

<sup>27</sup> Este suficient să ne gîndim, pentru a nu da dect un exemplu, la sărbătoarea din duminică de după Paște — *Somma Vesuviana* — pentru a comemora aducerea statuii în lemn a madonei di Castello, plasată în realitate după Paște din 1650; sau

sărbătoarea sfintei Marii della Parete de la Liveri, care comemorează găsirea unei icoane murale a Fecioarei, atribuită zilei de 12 aprilie 1514; sărbătoarea sfintului Leon la Guardia dei Lombardi, pentru a aminti trecerea popolei Leon IX (la rândul său sfântul patron al Guardiiei) în timpul războaielor cu normanzii; sărbătoarea de pe 7 mai de la Bari, care evocă aducerea relicvelor sfintului Nicolae în 1908; sărbătoarea Madonei Bruna la Matera, pe 2 iulie, care evocă un presupus furt al icoanei din partea sarazinilor și care ar data din 1378; sărbătoarea Crinilor la Nola, evocând întoarcerea sfintului Paulino din prizonierat, din Africa. În 394, în iunie; sărbătoarea din Villamagna, în Iulie, pentru o presupusă invazie a turcilor, evitată de patrona orașului, sfânta Margareta; sărbătoarea sfintului Bernardino la Bernalda, pe 31 august, pentru eliberarea de ciună, obținută de sfânt; «focurile în lacuri», pe 24 aprilie, la Rossano, în amintirea cutremurului din 1836 și așa mai departe.

<sup>34</sup> Doar un exemplu: sărbătoarea Madonei găinilor la Paganò, în duminică de după Paști; cea a Madonei Agriculturii la Parabita, în a doua duminică de după Paști; sărbătoarea Imblinzitorilor de șerpi, la Cuccullo, în prima joi din mai; sărbătoarea grufului, la Jelsi, în iulie.

<sup>35</sup> Este cazul lui R. Lamacchia pentru Carnavalul din Putignano, ale cărui podoabe de carne alegorice au fost folosite de ea pentru a ilustra locurile din Fasti ovidiene. <sup>36</sup> Pentru De Martino trimit la prezentarea gândirii sale în G. Galasso, Croce, Gramsci e altri storici, Milano, 1978. <sup>37</sup> Pentru o distincție între «alteritate» și «rezidu» cfr. R. Cipriani, Sud e religiosità popolare. In Sociologia della cultura popolare in Italia, cit., p. 228 și urm.

<sup>38</sup> Trebuie presupus tot contextul, conform pertinentelor considerații ale lui E.P. Thompson, Società patrizia, cultura plebea, tr. it., sub îngrijirea lui E. Grendi, Torino, 1981, p. 258.

<sup>39</sup> Cfr. În acest volum capitolul privitor la studiile de Istorie socio-religioasă pentru Sudul Italiei.

<sup>40</sup> În afară de R. De Simone, Chiv'è la devota, cit. (fotografiile sînt de N. Jodice) și L.M. Lombardi Satriani — L. Mazzacane, Perché le feste, Roma, 1974 (fotografii de L. Mazzacane, cu comentarii excelente), cfr. și A. Fratta, M. Russo, In fondo al Sud, Ivrea, 1981 (fotografii de Russo). Despre problemele generale ale documentării fotografice (în afară de L. Mazzacane, cit.) cfr. Antropologia visiva. La fotografia, sub direcția lui S. Spini, în «La ricerca folklorica», n. 2, aprilie, 1980.

<sup>41</sup> Sînt valabile, în această privință, observațiile lui R. De Simone, cit. În nota 26: «Figurile, „fugarilor”, crizele lor, orgia descătușată a tamburinelor și a dansurilor, dramatica tensiune musculară și focală a celor ce cîntă, suspinele și emoția femeilor rugîndu-se, împreună cu privilegiile copiilor deja traumatizați, totul atestă o încercare de angosă, de insatisfacție, de mizerie seculară goală să se manifeste în momentul sărbătorii, renunțînd parcă la propria identitate, anulîndu-se într-o comunitate ce exprimă o sumă de dureri zilnice. Aparenta bucurie o „crinilor” la Nola, asurzitorul zgomot de împușcături, ritmul obsesiv al tobelor, cîntecul ce tinde spre falset și spre sunete superînalte, totul tinde spre strigăt, spre criză, spre batjocura cea mai nerușinată... (Chiar „adevărată” toralentă) exprimă o violență reprimată... În care gestul, strigătul, mișcarea capului exprimă negare, respingere, represiune sexuală, frustrare, dar și o dorință constantă de a te agăța de cea mai mică garanție existențială».

<sup>42</sup> Sînt de acord cu cele spuse despre Campania de L. Mazzacane, în Storia, arte e cultura della Campania, sub direcția lui M. Donzelli, Milano, 1976, p. 383, privind «conotația de globalitate» a sărbătorii, privind imposibilitatea de a o accepta «exclusiv în accepție rituală și simbolică» sau «în cea de componentă religioasă», asupra naturii sale de «fapt global al vieții la nivel folkloric». Pentru alte aspecte ale sărbătorilor cfr., mai ales, A. Rossi, Le feste dei poveri, Bari, 1971.

<sup>43</sup> Perceperea acestui caracter de «reprezentativ» este ceea ce lipsește mai ales studiilor cercetătorilor, chiar a celor mai importanți dintre ei. Bună parte din observații amintite în nota 34, privite în acest fel, permit să se înțeleagă în mod mai real nu numai lumea sărbătorii, ci și dimensiunea culturală a contextului. A interpreta (ca prezentă), adică a acționa ca și cum... nu îndepărtează, de altfel, autenticitatea faptului «trăit», care mizează criza și o suferă mimînd-o. În acest chip li stabilește doar planul real de plasare existențială.

<sup>44</sup> V. Turner, E. Turner, Image and Pilgrimage in Christian Culture, New York, 1978, p. 14.

<sup>45</sup> Ibidem. Într-adevăr, termenul de «magie albă» nu ar fi aici cel mai indicat.

<sup>46</sup> Ivi, p. 206.

<sup>47</sup> Și aici trimitem la observații amintite în nota 34.

<sup>48</sup> R. De Simone, op. cit., p. 4.

<sup>49</sup> Cfr. Storia della Chiesa, sub direcția lui H. Jedin, ed. it., vol. VII, Milano, 1978,

p. 647 și urm.

<sup>50</sup> Această considerare integratoare a celor precedente este indispensabilă pentru

a înțelege raportul biserico-credincios, cler-laici, după Conciliul din Trento. <sup>51</sup> Cfr. Storia della Chiesa, cit., vol. VI, p. 787 și urm. Citarea unor poziții diferite de cele susținute de text se referă la cunoscute lucrări de Gabriele De Rosa și de alți autori.

<sup>52</sup> Ibidem Storia della Chiesa, cit., vol. VII, p. 648.

<sup>53</sup> ter Ibidem.

<sup>54</sup> De fapt, superstițiile sar în ochi, imediat, nu numai la clerul local, ci mai mult chiar, la cel străin.

<sup>55</sup> Cfr. G.C. Caracciopoli, Il forastiero, Dialogi etc., Napoli, 1634, p. 90.

<sup>56</sup> Cfr. F. Mancini, Il reperto magico, în Napoli e la Campania, sub direcția lui N. Spinoza, Roma, 1980, p. 442.

<sup>57</sup> Cfr. Santi, streghe e diavoli, cit., p. 260.

<sup>58</sup> Ivi, p. 170.

<sup>59</sup> Ivi, p. 183, 298, 142.

<sup>60</sup> Ivi, p. 142.

<sup>61</sup> Ivi, p. 142.

<sup>62</sup> A. Lancellotti, Le feste tradizionali, cit., vol. II, p. 151.

<sup>63</sup> Ivi, p. 149—149.

<sup>64</sup> Ivi, p. 151.

<sup>65</sup> O vorbă napolitană pentru ajunul Înzăririi Maicii Domnului preveea, cu o referire interesantă și semnificativă la celebrarea islamică a Ramadanului care avea loc în același timp, că «în această zi turcii stau și ei cu fața la pămînt».

<sup>66</sup> Despre sărbătoarea de la Guardia Sanframondo se află în curs o importantă cercetare condusă de Luigi M. Lombardi Satriani.

<sup>67</sup> Este cea ce se împlinea la Capistrano, unde patronul este sărbătorit pe 15 mai și în septembrie.

<sup>68</sup> În terminologia adoptată de noi ar trebui să distingem de fapt un dublu proces: laicizarea sărbătorii și convertire festivă a riturilor. Ferragosto (15 august) pentru primul caz, și Carnavalul pentru cel de-al doilea, oferă exemple convingătoare. În orice caz, procesul aici amintit confirmă caracterul istoric al «forme-sărbătoare»: sărbători care se nasc, sărbători care mor sau (ceea ce este același lucru) se transformă. Pentru punctarea acestor tematici în reconstruirea cazurilor individuale, dimensiunea istorico-antropologică este esențială.



## CONCLUZII

Aprofundarea chiar numai a punctelor principale, inerente, ale unei considerări antropologice a istoriei Sudului Italiei arată, o dată mai mult, profunde implicații și conexiuni ale unei situații departe de a putea fi considerată ca circumscrisă unui interes regional.

Restringerea studiului la cadrul geografic al Sudului Italiei a izolat, de fapt, conform unei lungi tradiții, dezvoltările meridionale de cele ale contextului lor, de cele prin urmare ale ariilor istorice mediteraneene și europene, a căror parte era Mezzogiorno-ul. Nu era numai o viziune localistă și provincială, care a dus la această restrângere. Elementele locale au împins lucrurile în această direcție, impunând o atitudine care s-a răsfrânt adesea în studiile locale, chiar în zona studiilor de cea mai înaltă calitate. Nu trebuie să ne gândim doar la revendicările campaniliste prin care în orice localitate din Apenini sau de pe coastă să fie localizată originea autentică a unui antic centru italic, grec sau roman, sau de altă descendență ilustră, și nu trebuie să ne gândim numai la întrecerea pentru a-și atribui, pe această bază, numiri și însemne<sup>1</sup>: deși — firește — și aceste revendicări și întreceri își au importanța lor și sint expresia unor momente și aspecte importante pentru o istorie, care, la rîndul ei, nu este nici ea gradată ca efect și manifestare de simpla « culoare locală »<sup>2</sup>. Mai trebuie să ne gândim la faptul că regăsim altele teme înrudite — schimbînd termenii și semnele și, firește, uneori și calitatea — în problematica unei mari părți a istoriografiei: tocmai ca probleme de continuitate sau de specificitate meridională: sau în aprecieri ca cele privitoare la relația între diversele elemente prezente pe scena complexă a Sudului medieval, sau al raportului între Spania și Mezzogiorno în epoca modernă, sau situația culturii napoletane între secolele XVII și XVIII, sau chiar mișcarea Risorgimentală în Mezzogiorno și așa mai departe.

Dincolo, însă, de diviziunea localistă și provincială și a reflectării ei și în studiile cele mai importante, nu poate fi negat faptul că Sudul Italiei a constituit adesea, și pentru perioade mari de timp, ca — de exemplu — cea cuprinsă între secolele VI și XIX, un cadru istoric și de probleme foarte bine definit în raport cu alte zone italiene, mediteraneene și europene. Un cadru atât de bine definit încît a provocat opinia că o istorie ca cea meridională « s-ar părea făcută special pentru a cere ruptura de specializările istoriografice bazate pe periodizări: medievisti, moderniști, contemporaniști. Cu lungă durată a existenței sale ca stat unitar și autonom în contextul european, cu aspectul caracteristic și singular al dezvoltării economice și sociale care-l deosebea de tot restul Italiei, cu permanențele seculare ale caracteristicilor sale socio-culturale și ale

problemelor sale de structură, cu particularitățile sale geografice chiar, Mezzogiorno-ul pare, într-adevăr, să sugereze ideea că, în cazul lui, trebuie cultivată istoria medievală în complexitatea ei, în cadrul unitar și continuu al situației sale în lumea mediteraneană și europeană născută din apusul civilizației antice și din sfîrșitul Imperiului Roman de Apus »<sup>3</sup>.

Necesitatea de a pune în evidență o dimensiune istorică specifică a Sudului Italiei derivă, prin urmare, dintr-un « dat istoric de maximă importanță, ce nu poate fi ignorat » nici la modul general nici « pentru a îmbogăți critic rezultatele cercetărilor și studiilor monografice, sau pentru a le da o efectivă relevanță istorică acestora »<sup>4</sup>. Pe de altă parte, aceasta nu numai că nu împiedică, ba dimpotrivă, cere deplina recuperare și mai precisa stabilire a conexiunilor de esență care, de la colonizarea greacă, truscă sau cartagineză, pînă la marile emigrări contemporane, au legat întotdeauna istoria Sudului Italiei de cea a unei lumi mai vaste, cum s-a întîmplat și cu alte arii ale istoriei mediteraneene și europene. Pentru a da un singur exemplu, așa s-a lămurit în lumina istoriei spaniole și europene raportul între Spania și Napoli<sup>5</sup> și au apărut conexiunile între gîndirea napoletană și cultura europeană după mijlocul secolului XVII<sup>6</sup>.

În cazul temelor de istorie a obiceiurilor și comportamentelor, a mentalităților, a « culturii populare », a « culturii materiale » și așa mai departe, obsesia caracterului specific și singular al Sudului poate fi, și este firesc să fie așa, și mai puternică. Fie că se vorbește de « Barbăria cea bogată », cum face Benjamin<sup>7</sup>, ori de înțelepciune antică, ca în mitizările « civilizației țărănești », fie că se vorbește de etnos sau *Naturvolk* oprimat și necunoscut, ca la De Martino (1945–1955), ori de zona înopiată, depozitara mentalităților pre-moderne, ca la teoreticienii « familismului amoral »<sup>8</sup>, fie că se folosesc alți termeni, singularitatea și specificitatea Sudului Italiei au fost repropuse mereu ca o cheie de lectură a unei experiențe istorice — civile și umane — al cărei interes este evident. Sudul Italiei s-a configurat astfel ca periferia alogenă a Europei, un Sud al Europei ce trebuie considerat, mai mult decît altele, ca un apendice exotic sau o ramură deviantă a marelui trup continental. De aici și înrîndirea frecventă a realității meridionale cu cea a altor latitudini și a altor ambiente istorice, cît și adoptarea de tehnici și metode de cercetare și apreciere a realității antropologice din Mezzogiorno.

Cu totul altul este, însă, tabloul care se desprinde dintr-o analiză mai aprofundată, și mai ales dintr-o analiză diacronică — istorică, prin urmare, cel puțin în sensul cel mai obișnuit al termenului — a acelei realități: nu pentru că singularitate și specificitate nu disting efectiv experiența istorică și civilă a Sudului. Din acest punct de vedere, orice renunțare « istoricistă » la o asemenea experiență, orice înglobare nediferențiată a context-



tului experienței generale a ariei istorico-politice din care a făcut și face parte Sudul, sau, dimpotrivă, orice apreciere definitivă a ei în situația excepțională a unei logici a întârzierii sau a arhaismului se prezintă cu totul falsă. Cu fiecare cercetare în plus, « blocul istoric » format de situația Sudului Italiei se impune imediat cercetătorului în consistența sa unitară și în conotațiile sale umane și civile. Până și aprecierile negative, sau chiar disprețuitoare, care au putut fi emise din când în când asupra Sudului și asupra meridionalilor, ca și elementele ce au ajuns să facă parte în decursul secolelor din stereotipurile respective, stau mărturie. Ele sînt, mai mult chiar, o dovadă prețioasă, între altele posibile și necesare, a participării la acel « bloc istoric » și la logica și dinamica sa.

Chiar și lichidarea sumară a prejudecăților — favorabile sau defavorabile — și a locurilor comune curente în Sud este, de aceea, o operație improvizată și încorectă din punct de vedere tehnic și rațional. Analiza și înțelegerea lor duce, însă, la rezultate de mare interes atît pe planul structurii interne, cît și pe cel al proiectiei externe a realității meridionale. Ele confirmă, la rîndul lor, un punct ce se dovedește clar și fundamental în analiza istorică.

Judecățile și prejudecățile, acele locuri comune ce reapar uneori cu mare constanță de-a lungul secolelor, uneori cu semne și conținuturi net diferite între ele, au, în realitate, întotdeauna o bază obiectivă, reală<sup>9</sup>. Dacă există prejudecata că antreprizele moderne nu se potrivească meridionalilor, chestiunea nu se rezolvă prin demonstrarea diferitelor fapte care, în Sud și — atît de des — și în afara Sudului, dezmint această prejudecată. Ea se rezolvă, însă, cînd rîndurile istorice care pot să fi determinat în mod obiectiv prejudecata<sup>10</sup>. Dacă Berkeley găsește la Napoli că religiozitatea napoletană se exprimă într-o manieră pitorească printr-o « devoțiune reală », nu este suficient să observăm că — așa cum este de fapt — această judecată este o expresie caracteristică spiritului nordic-protestant în raport cu Sudul catolic: mai rămîne, apoi, problema cît din « devoțiunea reală » se poate traduce prin trăsăturile istorice reale ale acelei religiozități<sup>11</sup>. Dacă se folosește locul comun al condiționării geografice și naturale a societății meridionale, analiza relațiilor istorice între populație și teritoriu și a tipologiei, tot istorice, a așezărilor, demonstrează, la rîndul său, că o dimensiune de acest tip se profilează — desigur, la modul nederminis, ba chiar cu o semnificație total diferită — în istoria Sudului cu mare pregnanță<sup>12</sup>.

Calea potrivită este, de fapt, cea urmată de timpul său de Ernesto De Martino, în *Sud e magia*: în mod paradoxal cea mai puțin reușită și acceptabilă dintre analizele sale privitoare la realitatea Sudului<sup>13</sup>. Dar greșelile acestei cărți erau în aprecierea că magia, credința în deochi etc. consti-

tuiau rezultatele obligatorii ale lipsei de evoluție a unei burghezii moderne, productive, în Sud și a lipsei spiritului raționalist și pragmatic pe care, în mod inevitabil, l-ar aduce cu sine o burghezie. În același timp, această deficiență se accentua datorită dorinței lui De Martino ca afirmația sa să ofere un grad mare de generalitate, cînd de fapt observații de acest fel trebuie considerate a fi parțiale, heterogene și lipsite de putere de abstractizare. În privința metodei — căutarea unei verificări istorice obiective pentru o « prejudecată », proprie Sudului — De Martino se afla pe drumul cel bun: ofere o lecție care lărgesc semnificația și efectul celei oferite de Croce în lucrarea sa asupra Neapolelui, ca un « paradis locuit de « diavoli » »<sup>14</sup>.

Alteritatea existentă în Mezzogiorno dobindește în acest fel, în raport cu Europa, o semnificație concretă și evidentă. Aceasta nu se traduce, însă, prin confirmarea presupusei izolări istorice a Sudului sau prin confirmarea caracterului său periferic și străin, aflat în condiție subalternă sau arhaică în contextul culturii ariei europene din care face parte. Dimpotrivă, analiza istorică arată că alături de relația de alteritate, între Sud și Europa mai funcționează și un profund raport de identitate.

Acest raport de identitate nu trebuie înțeles numai în sensul că societatea și cultura din Mezzogiorno absorb valorile și conotațiile celor europene, participă la ele aducîndu-și contribuția, diferită după moment și caz, dar întotdeauna importantă, coexistențială și adecvată mișcării generale din Europa. Fără îndoială, atît absorbirea cît și participarea și contribuția au fost și au constituit aspecte remarcabile, fie pentru istoria meridională, fie pentru cea europeană. Contribuția, partea activă și inițiativa Sudului sînt subliniate (la fel cu cele ale altor arii europene) împotriva unei viziuni a istoriei, mai ales a celei moderne, a civilizației europene centrată pe poligonul anglo-franco-german (apoi și rus), cu adiacentele sale imediate. Spiritul și formele acestei civilizații au, însă, proiectii și articulări mai ample și complexe și, odată mutilate sau extrapolate, își pierd într-un mod profund regretabil autenticitatea și semnificația.

Odată lămurite aceste lucruri, rămîne faptul că identitatea cu Europa există și poate fi observată pe cu totul alt plan: pe planul unei identități de vocații și atitudini, de conformații și comportamente, de conținuturi și dimensiuni. Superstiții și magie, structura sărbătorilor și a povestirilor, obiceiurile la nuntă și în familie, motivații privitoare la muncă sau la putere și altele altele aspecte ale vieții materiale și morale ale populației din Europa prezintă, într-adevăr, aspectul lor « popular », « arhaic », « subaltern », « păgîn » și așa mai departe pînă în inima civilizației europene, în centrul zonei sale de lumină, rațională, cunoscută, modernă și pe calea continuum modernizării. Este vorba de un dat în primul rînd

și mai ales istoric, care rețea orice posibilitate de distingere geografică și simplistă în ce privește zona considerată drept zona de umbră a civilizației europene.

Astfel, fațes-ul catolicismului de după Conciliul din Trento este același în cele patru puncte cardinale ale universului catolic european în secolele XVII—XIX. Oamenii Sfintei Credențe se opun iacobinilor în satele din Sudul Europei așa cum oamenii din satele franceze și din stăruțele germane vor furniza în secolul XIX o solidă bază conservatoare relansării catolicismului politic: cu o afinitate de valori etice și sociale de departe mai însemnată decât neîndoielnică deformare a obiceiurilor și «culorii locale» ale fenomenului. Structura satelor și raportul între așezări și teritoriu sînt însă exemplele unui cadru social înrudit, în caracteristicile sale, în toată Europa rurală și montană. Astrologie, cartomancie, chiro-mancie sînt înfrînute ca credințe și comportamente curente și neîntrerupte în toată Europa civilă, la fel ca «deochiul» și «vrăjitoriile» din Mezzogiorno. Vinătoarea de vrăjitoare, în aspectele sale de credință populară, este un fapt central-european și nord-european<sup>16</sup>. Dacă numărul 17 este considerat nenorocos la Napoli, 13 se bucură la modul universal de aceeași proastă faimă în aproape toate țările europene. Romanele europene din secolele XIX și XX (iar apoi cinematograful) oferă nenumărate exemple de reprezentări ale unor «universuri» urbane și rurale, în care manifestările elementare ale comportamentelor și motivării lor nu sînt deloc altele, nici substanțial diferite, de cea a «profundului Sud» italian, oricît de diverse pot fi modulurile de manifestare. De altfel, Sicilia țărănească a lui Verga este aceeași din care iese la iveală cea sofisticată maximă, existențială și intelectuală, care este raționalismul obsesiv al unui Pirandello.

Evident, nu putem concluda de aici că nu există în Europa granițe socio-culturale sau socio-antropologice semnificative, nici că panorama europeană este, din acest punct de vedere, lipsită de articlări și de culori, ca noaptea în care toate pisicile sînt negre. Dimpotrivă, articlări și granițe există, și ele sînt prin frecvența lor și prin evidența lor, o caracteristică fundamentală a fizionomiei culturale europene. Trebuie spus numai că ele pot fi surprinse nu numai de la o zonă la alta, de la o cultură la alta, de la un plan la altul al acelei fizionomii<sup>16</sup>, dar și în interiorul fiecăruia din aceste medii. Acestea este adevărul nu numai la nivel diacronic — reconstrucția istorică — ci la nivel sincron, la nivelul contemporan al cercetării sociologice sau antropologice. Sensul observațiilor noastre este cel de a recunoaște, în cazul nostru, raportului de alteritate între mediu istoric sau arie socio-antropologică meridională și ceea ce se înțelege prin cultura Europei moderne, întreaga sa fundamentală.

Ariile istorice europene au trăit însă multă vreme într-o comunitate de mentalități, comportamente, atitudini care s-au făcut simțite dincolo de respectivele granițe. Puținele referiri anterioare demonstrează cum familia, satul, religia, superstițiile trasează, în ciuda diferențelor neîndoielnice între modul lor de prezentare, importante și substanțiale linii de intersecție între diversele arii istorico-culturale europene. O istorie a Europei moderne care ar plasa această tematică la periferia sa ar denatura sau ar mutila profund sensul și realitatea istoriei moderne a Angliei, ca și a Franței, a Olandei ca și a Germaniei și Scandinaviei. *Cealaltă Europă* — se poate spune în esență — este prezentă pretutindeni în Europa în decursul întregii epoci moderne. *Alteritatea europeană* alcătuiește o dublă cartografie: în prima se prezintă ca o delineaare generală de arii care se opun celor în care cursul general al culturii europene hegemonice și moderne prezintă o simbologie diversă; în a doua, impune o reprezentare mozaică, atât în sens social, cît și în sens spațial, distribuind elemente diverse (deviații și diferențe) pe întregul teritoriu european și la orice nivel al scării sociale (acestea fiind rațiunile pentru care noțiunea de «cultură populară» în sensul culturii unei anumite clase nu ajută la surprinderea semnificației respective probleme)<sup>17</sup>.

Este necesar, însă, să mergem mai departe și să scoatem în evidență alte elemente generale și interne ale întregii fizionomii culturale europene dincolo de întreaga serie de granițe, de articlările și intersecțiile care o caracterizează. Ernesto De Martino vorbea de o limită a expansiunii umanismului (raționalism modernism...) care a fost motivul conducător al istoriei culturale europene în privința claselor «subalterne» lăsate în urmă pe calea istoriei sau ținute în mod obiectiv departe și înstrăinate de nivelul superior al culturii hegemonice<sup>18</sup>. Încă o dată afirmația sa este valabilă pentru ideea pe care o sugerează (limita de expansiune) mai mult decât pentru aplicarea ei (raportul între cultura hegemonică și cultura subalternă sau populară). Limita de expansiune se recunoaște, într-adevăr, în interiorul aceleiași culturi hegemonice, ca zona de umbră pe care o poartă în sine și cu sine. Dar de ce o poartă? pentru că cultura hegemonică nu are interes sau nu-și dă osteneala s-o reducă sau pentru că aceea zonă este ireductibilă?

Iată, mai degrabă, întrebarea care în plan antropologic este mai importantă, este chestiunea centrală. În *Furore Simbolo Valore*<sup>19</sup>, De Martino interpretează apariția zonei de umbră în inima zonelor de avangardă ale Europei moderne (Stockholm, Renania) ca o revenire a motivelor și a elementelor evocate de criza unei epoci și a unei civilizații. Dar este



evident că nici n-ar exista posibilitatea unei asemenea evocări dacă nu ar exista exigențe de ritual, simbolism, consens asupra unor valori simțite drept generale și așa mai departe, aflate în orice realitate umană individuală sau colectivă<sup>20</sup>. Limita umanismului nu este, de fapt, în mod necesar o graniță etnică sau socială (așa după cum nu trebuie înțelese numai în sens etnic sau social «popularul», «subalternul» etc.). Acea limită este în realitate o frontieră mobilă, existențială și structurală, internă oricăru fapt sau oricărei manifestări umane: este, deci, prezentă pretutindeni, în orice experiență a unei civilizații. Mai trebuie adăugat doar că este vorba de o graniță întotdeauna relativă și determinată în raport cu formele individuale istorice în care se prezintă umanul. A ne-o închipui ca independentă și nedeterminată ar însemna să-l ignorăm relief și fizionomia istorică, ba mai mult, ar însemna s-o privim dintr-o perspectivă pur pragmatică, s-o traducem printr-un dat transcendental, metafizic, al condiției umane. *Bringing it all back home* (a-ți da seama, a considera un lucru spus odată pentru totdeauna) este motto-ul «antropologiei radicale», un avertisment ce nu trebuie uitat din acest punct de vedere, după cum nu trebuie uitată ideea corelativă că dimensiunea antropologică trebuie căutată în rădăcinile umane și nu în orizontul circumscris etnografic al primitivului, al arhaicului și așa mai departe<sup>21</sup>. Din acest punct de vedere se poate spune că *cealaltă Europă* este prezentă pretutindeni în Europa (și această afirmație poate fi chiar repetată cu o cu totul altă greutate și semnificație, radicală și totală).

Relația cu Europa studiată dincolo de relația de alteritate, neîndoielesc și reală la rândul ei, dobândește astfel o dublă conotație. Pe de o parte este o *identitate istorică* de conținuturi și forme egale sau echivalente în decursul timpurilor, care leagă manifestări și aspecte ale ariilor considerate în toate sensurile drept periferice, marginale, subalterne, înapoiate etc. ale Europei moderne de cele ale ariilor considerate centrale, hegemonice, pertinente, progresiste etc. Pe de altă parte, este o *identitate existențială*, care (și aceasta trebuie adăugat la ceea ce s-a spus în privința ei) prezintă în termeni europeni<sup>22</sup> realități și dimensiuni care aparțin pur și simplu omului.

*Bringing it all back home*, tocmai. Sau — dacă am vrea să punem problema în termeni paradoxali, nu fără oarecare fundament — *Alle Historie ist Zoologie*: orice istorie este zoologie, cum afirma sarcastic Schopenhauer (ceea ce înseamnă, în cazul nostru, că nici o istorie nu poate respinge sau aliena de la sine o parte oarecare a omenscului, iar aici, a europeanului).

## Note

<sup>1</sup> Este suficient să ne gândim, de exemplu, la pasionata controversă între Capua modernă (născută pe locul anticei Casilino) și actuala Santa Maria Capua Vetere (care Que Capuanus pentru care a se consulta volumul La città di Santa Maria Capua Vetere e la sigla SPQC, Napoli, 1886 (Intimități de Raffaele Perla).

<sup>2</sup> Este de-a-juns să ne gândim că municipalismul istoriografic a avut adesea drept mijloc, între altele, pentru constituțizarea claselor conducătoare sau a cercurilor suverane opresori, sau de situații modificate față de cele precedente din chiar partea prolată, consensul dat vechilor și noilor regimuri. Tipic, din cauza de-a-și salva parțial identitatea față de Italia cauză de istorie a Patriei, în primele decenii după unitatea secolul XIX.

<sup>3</sup> G. Galasso, *Il Mezzogiorno nella storia d'Italia*, Firenze, 1977, p. V.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Cfr. G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Napoli, 1972 și *Il Mezzogiorno cit.*

<sup>6</sup> Cfr. mai ales articolele lui R. Ajello în Pierro Giannone e il suo tempo, *Attele Congressului cit.*, Napoli, 1980.

<sup>7</sup> Cfr. W. Benjamin, A. Laci, Napoli, tr. it., în «ES. Materiali per il '900», nr. 9—10 (ianuarie-august 1979), p. 95 și urm. Textul original se află în W.B., *Gesammelte Schriften*, vol. IV, 1. Frankfurt am Main, 1972, p. 307—316. Lucrarea este rodul unei călătorii a lui Benjamin cu Asja Laci, pe care o cunoscuse la Capri în 1924. «Acum cădrăp pe străzile orașului Napoli, urmat de o grămadă de oameni care-l acopereau cu cuvântul, iar cei care veneau după cădrăp au căzut în genunchi. Într-o manieră atît fi să dispară de pe fața pămîntului, ultimul loc de unde ar fi alungat n-ar fi Roma, ci Napoli. În nici un alt loc poporul acesta nu poate trăi conform bogăției sale barbare, Are nevoie de catolicism dat fiind că de el se leagă o legendă, sîrbătorea unui mistic, care lî autentifică cu toate excese sale. Acest se pare că s-a născut Alfonso de Liguori, sfîntul care a făcut mai flexibilă practica bisericilor catolice, expert în viața pungașilor și prostituatelor, despre care a scris un compendiu în 3 volume, pentru a stabili penidenții mai severe sau mai blînde. Oare biserică, este la îndemîna organizării delincvenței. «camorrei». Desigur, păgînile lui Benjamin și ale Asjei Laci nu erau siderate. Totuși, prețul pe care-l plătează față de o inimă convențională a Neapoleului în acea perioadă cfr. și în W.B., *Lettre*, 1913—1940. Ingrîțite de G. G. Scholem în T.W. Adorno, tr. it., Torino, 1978, p. 88 și urm. scrierile sale din Capri din 1924.

<sup>8</sup> Referirea se face la literatura deja citată de mai multe ori în acest volum (de la Lacimilla la Banfield, de la Levi la Friedmann etc.) și la care, prin urmare, trimitem.

<sup>9</sup> Cfr. capitolul din acest volum despre stereotipul napoleonic.

<sup>10</sup> Ivi: capitolul despre antreprenor.

<sup>11</sup> Ivi: capitolul despre sfinți și sfințire.



<sup>12</sup> Ivi: capitolul despre aşezări şi teritorii.  
<sup>13</sup> Pentru geneza operei, şi o apreciere a ei cfr. G. Galasso, Croce, Gramsci e altri storici, Milano, 1978<sup>1</sup>.

<sup>14</sup> Aprecierea lui Croce este comentată în acest volum în capitolul despre stereotipul napoleonicului.

<sup>15</sup> Despre toate aceste puncte cfr. tot capitolele precedente ale prezentului volum.

<sup>16</sup> În ce priveşte relaţia între planurile aceleiaşi realităţi sociale cfr. interesantele idei ale lui Z. Davis, Le culture del popolo, tr. it., Torino, 1980, p. XV, pe «graficul cu mai multe dimensiuni» care ne poate da o idee despre opinia sa.

<sup>17</sup> De aceea am insistat de mai multe ori în capitolele precedente asupra semnificaţiei psihologice sau categoriale a termenului de «popor» şi asupra altor termeni echivalenţi.

<sup>18</sup> Cfr. G. Galasso, Croce cit.

<sup>19</sup> Milano, 1962 (ed. II, cu introducere de L. M. Lombardi Satriani, ivi, 1980).

<sup>20</sup> Şi asupra acestui punct am revenit de mai multe ori în capitolele anterioare.

<sup>21</sup> Cr. Antropologia radicală, sub redacţia lui D. Hymes, tr. it., Milano, 1979.  
Motto-ul citat în text este titlul articolului lui G.D. Berreman; ivi, p. 99 şi urm. Referirea la tinerele şcoli de antropologie americană este făcută aici pentru elementele adoptate în text, lăsând la o parte alte aspecte nu mai puţin importante. Radical are, după cum se ştie, în terminologia amintită, o semnificaţie dublă şi adesea în mod voit ambiguă: afirmă că omul este rădăcina şi afirmă o poziţie politică de neacceptare sau de alternativă, din care cauză S. Diamond (ivi, p. 399 şi urm.) vorbeşte de «reconstrucţia politică a antropologiei».

<sup>22</sup> Această subliniere este importantă: condiţionarea istorică şi socială, cum s-a spus de altă ori, este profund, esenţial inerentă oricărei realităţi umane. Sugestii utile în această privinţă pot fi găsite, pentru unele aspecte ale problemei generale tratate în acest capitol, şi în Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne (Paris, 1971), Paris, 1973: cfr. — în special comunicarea lui M. Pop, Problèmes généraux de l'ethnologie européenne (p. 43 şi urm.).

În româneşte de ANCA GIURESCU

# ÎNȚÎLNIRI DIN PĂMÎNTURI

CESARE PAVESE

MARIN PREDĂ

# REVELAȚIA DEBUTURILOR





## Povestirile lui Pavese

Volumul *Racconti (Povestiri)* pe care editura Einaudi l-a publicat în cadrul ediției integrale a operelor lui Cesare Pavese, în anul 1961, reunește două volume de povestiri: primul, intitulat *Feria d'agosto (Sărbătoare de august)*, care cuprinde povestiri scrise între anii 1941—1944 (cu excepția povestirii *Primo amore/Prima iubire*, scrisă probabil la începutul lui decembrie 1937), a fost publicat în 1946; celălalt volum, *Notte di festa (Noaptea de sărbătoare)*, apărut postum, în 1953, cuprinde povestiri scrise între anii 1936—1938. În sumarul volumului mai figurează, de asemenea, și cîteva povestiri inedite, precum și altele neterminate.

În anul 1936, Pavese publica volumul de poezii *Lavorare stanca (Munca obosește)*, în care încerca să concretizeze conceptul de imagine-povestire, nevrind prin aceasta să reducă florul liric la epic, ci dorind să fuzioneze lirismul și epicul într-o imagine unică, și prin aceasta să depășească ermetismul poeziei contemporane lui, excesele esteticii futuriste, estetismul și retorica dannunziană, la modă atunci, și chiar lirismul plâpînd al crepuscularilor. Pe măsură însă ce poezia se scria, Pavese depășește acest concept din poezia sa, vrînd nevrînd, și poezia începe să curgă de la sine. Florul liric este cel care străbate acum ca un fluid poeziile *Plăceri nocturne, Peisoa IV Vocea, Paradisul deasupra caselor*.

În acest moment însă vocea lirică a lui Pavese se rupe. Mulți critici s-au întrebat de ce Pavese a renunțat să scrie poezii tocmai în clipa în care tensiunea lirică îi stăpînea imaginea poetică, în clipa cînd acea viață fantastică a imaginii începea să emoționeze.

Pavese nota, în legătură cu acest moment, următoarele:

« Mă încipăținam să povestesc și desigur nu puteam să mă prind în înfloriturile gratuite. Dar nu pot trece cu vederea faptul că imaginile mele — raporturile mele fantastice — începeau să se complice și să se piardă în atmosfere rarefiate. »<sup>1</sup>

Și mai mult decît atât, Pavese nota în *A proposito di certe poesie non ancora scritte (Referitor la unele poezii nescrise încă)*:

« Iarna lui '35—'36 a marcat cîva întregului optimism care se sprijinea pe vechi obiceiuri și începutul unor noi meditații asupra meseriei tale, care au fost exprimate într-un jurnal și au fost lărgite, încetul cu încetul, pînă la aprofundată viziune în proză a întregii vieți și care, preocupîndu-te neîncetat (1937—39), te-au îndemnat să scrii nuvele și romane. »<sup>2</sup>

În poeziile volumului *Munca obosește*, motivul central din creația pavesiană se decupează clar. Toate celelalte motive asociate sînt doar reflexe ale acestuia și se articulează existențial sau estetic în povestiri și romane și în ultimul volum de poezie, *Verra la morta e avrà i tuoi occhi (O să vină moarte și o să aibă ochii tăi)*. Motivul central este copilăria în care viața este fantastică, lumea este un fel de tărîm fîgăduit dar nu pierdut în care copilul trăiește firesc momentele experienței

## INTRUSUL

Tovarășul meu de celulă ținea cuvîntări întortocheate într-o bombăneală ce nu trecea dincolo de cei patru pereți. Nimic nu ne-ar fi împiedicat să ne certăm măcar sau, cu oarecare grijă, să cîntăm; și, tînr cu eram, scoțeam uneori suspine de jale care sfîrșeau într-un gemăt; dar pe tovarășul meu nu l-am auzit niciodată decît bombănind. Se trîntea pe patul de campanie și se uita în tavan. Îi șiroiau cuvintele din gura strîmbă ca o apă liniștită și nescată. Adesea îmi închipuiam că sînt singur și îmi diceam saună lîngă ușa: de acolo mă uitam la patul gol, sprijindu-mă cu spinarea de colț, și îmi dădeam seama că vocea înfundată a lui Lorenzo îmi însoțise toate gesturile sugerîndu-mi ceea ce gîndeam pe moment.

Lorenzo era un bătrîn înalt și robust și vocea îi părea strivită de mușchi. În ciuda faptului că se supăra așa, aiurea, era un om taciturn; dacă îl întrebam cîte ceva, rămînea uneori nemiscat pîrînd să ezite la găsirea răspunsului. Care după aceea venea brusc și pe șoptite. Desigur, dimineața eram amîndoi vioi și activi și spălam, curățam totul cu îndemînare, printre clinchete, glasuși și bufnituri. După aceea ieșeam la plimbare, mîncam, și vedeam în sfîrșit alte figuri. Începeam să

vieți sale, în care meditația și acțiunea coincide, iar sincronia conferă aura de aventură, de viață autentică fiecărei zi trăite.

În jurnalul său Pavese nota următoarele despre cum ar trebui să trăiască înțelept la treizeci de ani:

« Motivul pentru unele filonae încărcate de materie pe care le-ai găsit sînt din perioada dintre șase și cincisprezece ani, de la care îți parvin povești și poezii pline de maturități și de parfum — este acesta: în anii aceia trăiai în lume, obtuz și ca un vișel, dar în lume. Desigur ești tău îți stîrnea interesul tuturor contactelor practice cu lumea, dar lăsa cu totul intact curentul de simpatie dintre tine și lucruri [...] Problema de a ieși din adolescența de treizeci de ani în care te afli, e aceasta: să vezi manevrele virilității cu același ochi practic cu care copilul le vedea pe ale sale, dar să te cufunzi cu aceeași nevinovăție în curentul de simpatie pentru lumea aceasta sinistrală. »<sup>3</sup>

Copilul Berto din povestirea *Primo amore (Prima iubire)* hoinărește nepăsător prin satul natal. Se împrietenește cu un alt copil, care vine de la oraș împreună cu mama și cu cele trei surori ale sale și petreceă vacanța în satul lui Berto.

<sup>1</sup> Cesare Pavese, în *Il mestiere di poeta*, din vol. *Poesie*, Einaudi 1970, p. 165.

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 171.

<sup>3</sup> Cesare Pavese, *Meseria de a trăi*, trad. Florin Chirișescu, E.S.P.L.U., p. 92.



suspin în lunga după-amiază și în amurg, iar Lorenzo să bombăne. Și Lorenzo nu tresărea și nu se agita - cum făceau eu - când se auzea la așa ceva - fie un tropăit de pași, fie pazuclul la gamă care ne deranja. Rămânea întins pe pat sau în picioare unde se afla, și nu suflea.

Alteori citeam noștii ce carte de a închinorii și Lorenzo, care nu știa, să citească, își hurduca înainte și înapoi corpul acela greoi și sfârșea prin a-și desfăcea brîul ca să se trîntească pe pat.

— Unde s-a mai pomenit, începea el, unde s-a mai pomenit să citești o carte ca și cum ar fi un ziar? E o tovarășie jalnică asta, care nu face nici cît un baston ca să poți umbra singur. E o născocire a guvernului: le aduc și le împart pentru că le convine lor. Cine citește, stă liniștit și îl tratează bine pe superior: pot să facă din ei ce potesc. În legea scrisă stă forța închinorii. Ți se face scribă să vezi un tînar aici cum linge foile alea de parcă l-ar fi plătit. În închinare nu trebuie să faci nimic, și să lași timpul să curgă. Un bărbat adevărat are a nevoio de nimeni ca să-și petreacă o zi: dacă simte nevoia să citească pentru ca să-și țină tovarășie, atunci e ca femeia care vrea tordeaua să stea cineva lîngă ea și, dacă n-are pe nimeni, își ia o pisică.

— Dacă te referi la mine, Lorenzo, am izbucnit odată, trebuie să știi că nu există nimic mai bun decît o carte ca să-ți omori timpul. Îl uplem mai bine decît jocul de cărți.

— Comparăție de avocat, continua el, fără să se miște. Ca să joci cărți trebuie să mai fie și alții, și apoi cineva plătește. Și se vede cine se descurcă și cine nu. Există o întrecere în șirtenie și există și reguli. Doar câștigă joacă ca să-și păstreze lira aia; dar e o mîndrie de bărbat să-ți câștigi păhărelul prin istețimea minții. Oare te lasă să joci cărți în celulă? De aici se vede că una sînt cărțile de joc și alta cărțile de citit.

Avea poate cincizeci de ani și corana lui cenușie de păr îi stătea bine lipită pe cap, nestingherită de gîndurile încăpăținate. Cînd tăcea, mesteca într-una, ca

Cei doi copii se împrietenise, și dintr-o dată lumea netulburată și percepută cu ochi senini de copil este invadată de presiunea unei alte realități, neliniștitoare. Nino, trăind la oraș, este deja prins de mirajul acestuia, iar realitatea satului este departe de a fi idilică pentru el. În afară de Berto, mai are un prieten, un fel de protector, și lăță că Pavese introduce aici imaginea frîmțantă a istoriei, pe care, soferul organizației fasciste, pe care Nino îl admiră și dorește să i se substituie. În relațiile cu oamenii și cu femeile, Bruno este un dur. Berto, care îl va cunoaște pe Bruno, nu bănuiește, nu înțelege că oamenii pot ascunde sub zîmbet ticăloșia. Drama care planează asupra celor doi copii, dar mai ales asupra lui Berto, nu reușește să-l atingă încă în momentul în care află, ca martor ocular, că Bruno o seduce pe sora cea blondă a lui Nino, de a cărei prezență feminină fusese înforțat ca de un mister încă de nedezgătit. În finalul povestirii, deși uluit, conform unei logici neîntrețoare de copil, Berto este mulțumit că, după escapada lor, care le-a dezvăluit acest secret, din care Nino s-a ales, de altfel, cu un braț rupt, relațiile de prietenie dintre Bruno, Nino și sora cea blondă nu au avut de suferit. *Prima iubire* cuprinde în nuce toate elementele viitoarelor romane: copilăria ca paradis pierdut și rareori regăsit, regăsirea înseamnă o întoarcere la locurile unde odată am fost fericiți și unde ni s-a întîmplat tot ce ni se putea întîmpla în viață,

un bou, chiștoace. Și nici nu părea vreodată cuprins de grija zilei de mîine, care pe mine mă apăsa atît de mult la fiecare apus de soare: în suspinul de ușurare că a încetat plictiseala, disperata certitudine că a doua zi va veni aceeași plictiseală, și aceeași speranță și aceeași disperare. Cînd mă băgaseră, în prima seară, în celulă, și a rămas un pazăic în așa larg deschisă să mă supravegheze, în timp ce afară se duceau și veneau cu vasele de bucatărie și cu păturiile, Lorenzo, care era întins pe pat, mi-a aruncat o privire fără interes. Odată rămași singuri, eu, cu avîntul celui neștiutor pe care-l gîtuie emoția, i-am vorbit cu îndrăzneală, întrebîndu-l dacă aștepta procesul. Dar robustul meu tovarăș mi s-a mișcat o mină, bombănind plictisit că nici eu, nici el nu eram de la Justiție ca să avem dreptul să punem asemenea întrebări. Ne vom înțelege doar dacă fiecare din noi se va ocupa de-ale lui, dacă ne vom purta cu grija unul față de celălalt, dacă, în cele din urmă, vom locui împreună ca doi domni surprinși de ploaie sub același acoperiș. De altceva nu era nevoie, poate doar să-l compătimesc dacă, noaptea, sfîrșea.

Cădea, în zilele acelea, peste celule, peste acoperișuri, peste curți o ploaie insistantă care înmuia orice lucru și învînețea chiar și aerul din fața gratiilor de la ferestre. Era neplăcut să atingi cu minile amorțite păturiile aspre; dimineața toate obiectele ne așteptau umede și posomorite; doar la ora cînd ne audeau rațele, gamela firebinte, ținută cu genunchii, era o prezență caldă. Lorenzo vorbea îndelung cu gamela, aplecîndu-se asupra aburului care-l învăluia cu totul, trechîndu-i mina pe deasupra, fără să-i pese de mine, ca și cum acolo ar fi fost acasă la el.

Altfel stătea mereu întins pe pat cu monologurile lui. În zilele acelea eu mă gîndeam că toate astea erau din pricina timpului urît care mă îndemna și pe mine să mă ghemuiesc, să caut să ațîșesc și nu țin seama de pereții jalnici. Dar s-a dus ploaia și au venit rafale furioase de vînt ce au ustat și înșeninat totul: pe cerul nostru atît de sus, strălucit de gratii, au trecut nori albi, și Lorenzo își petrecea cele mai multe ore tot rătăcind dușmănos, cu ochii în tavan. Mi-am adaptat destul de repede picioarele la îngustul loc de trecere din celulă; și în același chip m-am

ca apoi, în anii maturității, să nu facem altceva decît să retrăim ceea ce am mai trăit, dar uitînd uneori că am trăit, cum i se întîmplă lui Doro din *La Spiaggia (Plaja)*, pictorul Guido din *La bella estate (Vara de neuitat)*, unchiului plecat în America din poezia *i mari del Sud (Mările Sudului)*, personajului care povestește la persoana întîi în povestirea *La Langa (Langa)*, probabil același unchi călător pe meleaguri străine care, după ce s-a mai întors o dată și s-a revădat satul natal, pleacă din nou la drum, pentru tordeaua.

Plecarea, ruperea de locul natal nu aduce niciodată bucuria sperată, proiectele din copilărie întîmplată răceala, ostilitatea orașului. Adolescenții plecați la oraș devin niște singuratici, cum se întîmplă cu Amalia din povestirea *Il campo di grano (Lanul de grîu)*, care vine de la rădăcinile cu părinții. Părinții se dovedesc de la început niște inadaptabili, tatăl rămîne într-un fel credincios satului, sîmănînd lanul de grîu din fața casei de la periferia orașului. Amalia însă își repudiază originea țărănească, urîște lanul de grîu, de care îl este rușine, încrezătoare în tinerețea ei încearcă să-și depășească condiția modestă de muncitoare într-o fabrică și respinge dragostea mecanicului care o place. Se îndrăgostește de Remo, tînarul ciclist care i se pare potrivit pentru dragostea ei și pentru a fi iubit de ea, dar care o dezamăgește amar.

obișnuit până la urmă cu interminabilul bombănit, în care Lorenzo nu vorbea nicio dată despre el, ci uneori, fără șir, ca un om beat, traducea în cuvinte gesturi de-ale mele sau întrebări, sau lăsa să se înțeleagă frânturi de gânduri, toate despre închiisoare și despre șiretenie și despre prostie și despre circumștații. Neputând să fac altceva, am încercat să spun și eu orice, cu glas tare, de parcă aș fi vorbit cu pereții, dar n-am avut prea curînd nici un folos de la acea răbufnire, care nu mă usura și mă lăsa, în schimb, cu urechile încoadate, neliniștite.

Spre seară reușeam să uit că era acolo și Lorenzo, numai adormind prost și cealaltă grijă a zilei de mine și lăsînd amurgul să mă ametească de parcă m-ar fi înghețat. Mă bucuram în felul acesta de singura mea singurătate. Cît despre Lorenzo, în amurgul în care se învîtoarea, nu părea că voiește să mai iasă. Într-o dimineață, pe cînd stam agățat de grații, respiram la fereastră și priveam, l-am auzit bombănînd în tăcerea proaspătă, nu știu ce sudălmă.

II.

— Ce-i, Lorenzo, l-am întrebat, întorcîndu-mă. Așezat pe pat, Lorenzo și-a ridicat ochii de pe o pereche de ciorapi pe care tocmai și-i puneam, și a rămas privind-mă.

— Ce-i cu dumneata, Lorenzo?

Nici de data asta nu mi-a răspuns, dar și-a aplecat din nou capul și a început să-și mănînce cuvintele în tăcere, semnul obișnuit al unei discuții care continuă de una singură. Am început atunci să mă preumblu prin celulă, agățat de neliniștea mea, întrezărind într-o clipă de spaimă lucidă, frecvent în acele dimineți, în ce stare dezastruoasă mă aflam.

— Dacă nu știți să le stăpîniți singur, sau a limpezit, la un moment dat, bombănitul, ce-o să mai faci la închiisoare, sau, după aceea, cînd or să te pună în libertate? Pari un bolnav care își ia temperatura. Citește-ți, mai degrabă, cartea; dar dacă nu te învață nici măcar cum să stai în închiisoare, asta înseamnă că ești de-a

dreptul nebul, și la poliție au greșit hîrțile. Dacă aș fi eu în locul dumneata, aș face recurs, un recurs grozav să mă duc acolo.

— Nu-mi convine, l-am întrerupt însuflețit. Acolo m-aș simți exact ca și aici. Ascultă-mă, Lorenzo, am spus din nou, după puțin timp. De ce te plîngeai mai înainte? Nu ți-am făcut nimic și aș vrea ca toate poveștile astea să înceteze. Sintem deja în închiisoare; dacă ne mai și certăm, asta devine purgatoriu.

Uriagul meu tovarăș a sărit în picioare. Cu una din minile lui mari cu care ar fi putut să mă așvîrle până la tavan, și-a freat nasul.

- Ai visat și dumneata? m-a întrebat cu neîncredere.
- Ce să visez?
- E-n ordine, n-ai visat. Și atunci de ce te porți ca un copil?
- Ba nu mă port ca un copil.

— Dumneata încă nu știi ce înseamnă să fii pe lume. Și mai vii la închiisoare. Ia și fumează cît îți mai dau ăștia, pentru că ai nevoie de un calmant, că vîd că singur n-o scoți la cap. Pe cine ai afară? Iubita care nu vine să te vadă?

— Sînt înșurat, am blîbit.

— Soția dumitale o să fie în sfîrșit liniștită că n-au să te mai calce autobuzele. I-ai dat foc patului, jucîndu-te cu chibriturile?

— Lorenzo, dumneata ai putea să fii tatăl meu și te las să vorbesc. E adevărat că eu am venit în celulă dumitale și nu dumneata într-o mea, dar nu eu sînt de vină pentru asta. Nici nu te-am întrebat de ce ești aici. Sintem aici, și gata.

Bătrînul m-a privit din nou cu suspiciune.

— Amîntește-ți, cel puțin, că ești aici, și înțelege ce înseamnă asta. Nu-ți mai mușca pumnii și nu mai suspina. Nu mai alerga la ușă cînd trece cineva. În-tinde-te pe pat și învață să stai singur. Un copil care se duce la dentist, știe despre asta mai multe decît dumneata.

A trecut și dimineața aceea. A trecut rondul, ne-au adus plînea. Lorenzo a ieșit afară. L-am așteptat singur în celulă, în tăcerea vîindă, privind în jur. Refuzam,

Adolescenții lui Pavese, veniți din sat la oraș, se înstrăinează de propria lor personalitate, de credințele și de visele lor, și încearcă de cele mai multe ori să realizeze alteritatea prin iubire. Dar toți se dovedesc a fi niște învinși.

Chiar atunci cînd comunul a două suferite se realizează, deobicei femeia este aceea care nu poate avea acces la amintirile din copilărie, la paradisul pierdut al bărbatului, cum se întîmplă în povestirea *Una certezza* (O certitudine). În povestirea *Amici* (Prieteni) găsim o variantă a aceluiași motiv: doi prieteni din copilărie se în-tînesc, la maturitate, după experiențe total diferite: unul fugea războiul în Africa, celălalt, căsătorit de curînd, făcea compromisuri ca să-și înțeasă familia. De data aceasta soția este cea care rădărnicește tentativa relăurii vechilor legături sufletiste.

Adolescentul înstrăinat în orașul tentacular, care se simte inferior femeii iubite crește, luptă, încearcă să-și definească personalitatea, este obligat pe neașteptate să accepte o soartă de provizorat: închiisoarea, domiciliul forțat. Acest fapt autobiografic are răsunet în povestirea *Terra d'esilio* (Pămîntul exilului). În închiisoare, înainte de a fi trimis cu domiciliu forțat în sudul Italiei, Pavese are prilejul să cunoască oameni care în celulă învață să trăiască singuri, consolidîndu-și astfel o personalitate care stîrnește admirația scriitorului. Este cazul personajului Blondin din povestirea *Carogne* (Ticăloși) și a lui Lorenzo din *L'intruso* (Intrusul).

În povestirea *Pămîntul exilului* apare un personaj care simbolizează viitoarea dramă a lui Pavese, mecanic pedepsit cu domiciliu forțat din motive politice. Dar adevărata pedeapsă o constituie trădarea femeii iubite, fapt care se ogîndea simetric și în biografia scriitorului.

La mitul copilăriei, al înstrăinării adolescentului în marele oraș, la opoziția sat — oraș, se adaugă acum tema iubirii neîmplinite, a femeii care va trăda mereu. Sint motivele asociate pe care Pavese le va amplifica în viitoare sale romane scrise între anii 1939—1949, împlinite prin meditațiile și reflexiile asupra miturilor popoarelor.

La zece ani după moartea lui Pavese, Italo Calvino mărturisirea următoare: « Pavese ne îndeamnă la un fel de lectură care constituie în literatura contemporană o ocazie din păcate nu rară, ci unică; el trebuie citit așa cum se citește marile tragici, care în fiecare raport, în fiecare mișcare a versurilor lor condensează o mare bogăție de motivări interioare și de cauze universale. . . Este un fel de a ne integra în realitate, de a trăi și de a o aprecia pe care le-am pierdut cu totul; urmînd căi trudnice și solitare, Pavese l-a regăsit, și în aceasta constă aștăzi valoarea lui unică în literatura universală. »



uneori, să ies, ca să mă schimb, să fac ceva din proprie inițiativă. Dar nu eram liniștit în ziua aceea. M-am plimbat până la istovire în lung și-n lat, gîndindu-mă că sînt cu adevărat singur; și am înțeles că înțeleg acuzația aceea nedreaptă îmi rămînea pe cap, după proces, de rușine va cere desfacerea căsătoriei și îi mulțumea lui Dumnezeu că în cei trei ani nu făcuserăm copii. Vestea aceasta mi-a trecut pe deasupra capului ca un val celui care înnoată; m-am zbatut înainte și m-am zbatut după aceea, sub apă ca și deasupra apei. Și aveam să învît foarte repede că nici un deținut nu este scutit de o astfel de scrisoare; clară și fără milă, sau diluată în multă cernelă, vine întotdeauna ziua cînd prîsta îngustă țî-o strecoară între degete. În dimineața aceea mă vedeam de parcă eram prins în sticlă, nu mai eram prizonierul unor ziduri sau unor gratii, ci eram izolat în gol, într-un gol rece, de care lumea nu știa. Aceasta era adevărată tortură: că lumea îl exclude pe cel închis. Nu doream atîta să ies, cît să intru lumea în golul meu și să-l coloreze, să-l încălzească cu gesturi și cu cuvinte. Nu-mi ajungea să citesc, avea dreptate tovarășul meu; trebuia ca cei de afară să se gîndească, cît puțin, la mine, să-mi dea semne de viață și să nu se risipească totul în ceața atroce, nefirească nemiscare.

Cînd s-a întors, Lorenzo nu uitase că mi-l închipisem drept tată. Rînjind, a mormăit o vreme despre această idee, și eu, sătul de citit, am stat să-l ascult.

— În închisoare, a început după puțin timp, nu trebuie să-ți faci iluzii. Numai proștii își fac iluzii. Guvernul ne bagă aici ca să ne pedepsească: deinde de noi să-l păcălim și să ieșim de-aici mai drept decît la început. Aici se vede fiecare lucru așa cum e: cine își face sînge rău în închisoare? Deținutii, poate? Nu, domnule, și-l fac superiorii, care alegă, trudes, strigă, precum hamalii de la gară. Nu ne lasă în pace. Și din cauza asta, cînd găsesc aici înăuntrul vreun creștin care se dă de ceasul morții, îmi vine să-l bat. Nu moare nimeni în închisoare.

— Nu se spune, dar mai mor cîte unii.

— E mare lucru să te poți lipsi de oameni, a reluat Lorenzo, dus acum de monologul lui. Ce-i lumea asta? Se spun atîtea vorbe de prisos, atîtea strîmbături, mai rău decît maimuțele. Cel care se preumblă în libertate, nu e niciodată împăcat cu sine. Vede o femeie și o vrea; vede o bucată de pămînt și pune mina pe ea. Vine polițaiul și-l întreabă: <De ce te-ai atins de femeia aceea? De ce ai furat pămîntul acela?> Dar avea nevoie de ea!, spun toți imbecilii. <Dacă avea nevoie, să vină cu mine, n-o să mai aibă nevoie.> Are dreptate polițaiul. Dar există și unii care sînt mai șmecheri decît toți polițaii. <Nu e cazul să ridicăți glasul, n-am mîncat din aceeași strachină.> Dacă și la închisoare e plin, există întotdeauna o celulă. <Va trebui să stați singur.> Omul șmecher le scapă de-ți vine să rîzi. Nu a fost niciodată singur. <Voiam să văd cum e.> Și de acum înainte știe. Nu-mi mai e teamă de celulă și puțin țî pasă de polițai care alegă. Vezi lumea toată de parcă te-ai fi supt pe lună. Acolo-n vîd cur, acolo unul beat; dincolo o femeie care-și omoară copilul. <Arești-l. Îngropați-l pe cutare. Dați fuga.> În schimb, cine este șmecher nu alegă, pentru că în închisoare este loc pentru toți. Sînt multe celule și fiecare o are pe a lui. Are dreptul să stea acolo singur. Aici se vede cum sînt făcuți oamenii, dacă te înfură te bagă înăuntrul singur.

III.

În timpul nopții, sub spectrala lumină a lămpii, ascultam neliniștit respirația din patul alăturat. Obosit îmi era doar capul, nu îmi era niciodată somn. Mă întrebam dacă și eu, totînd, scoteam gîfuitul acela răgușit. Stăteam liniștit, ca să adorm, ca să nu-mi ațîț spaimile, și îmi părea că le simț ghemuite la capul meu, gata să sară și să mă sfîșie. Cu o precauție ascunsă căutam să uit. Dar troznind

și mormăind, muntele de Lorenzo se întorcea pe partea cealaltă: redeschideam ochii în lumina murdă. Paznicul intra cu scrisorile de zăvoare. Îi închideam din nou.

Noaptea tîrziu așteptam și aveam vise deslinate, în care fiecare lucru era la fel ca pe vremuri și mintea mea, conștientă de dezordinea ei, nu-și mai găsea liniștea. Caraghios, mă vedeam din nou copil și alergam peste cîmpuri, sau vorbeam cu soția mea, pe care o mîngîiam prosteste.

La ivirea zorilor, în penumbra, eram deja treaz și presimțeam izbucnirea disperată a clopotului, surprinzîndu-l vibrația sufocată de izbitorul celui care-l trăgea.

Lorenzo se așeza pe pat, numai cînd ajungeau la noi primele ciocnături năbădăoase ale controlului în gratii. Și termina cu îmbrăcînt cînd loviturile de ciocan, ce răsunau de la o celulă la alta, ajungeau și la a noastră.

Ușa se deschidea larg și șeful intra, stăluind. Un gardian alerga la fereastră și ridica bara.

— Vă vorbesc tuturor... s-a auzit strîgînd într-o dimineață.

— Tu, treci înainte, a spus șeful unui gardian. Ce doriți?

În zgomotul asurzitor Lorenzo s-a apropiat excitat și a blîbit ceva.

— Ce-i? a strigat șeful. Gardianul aștepta lîngă ușa.

L-a privit timp pe celălalt.

— Ce dorești?

— Nimic, a spus Lorenzo.

Șeful și-a dus mina la ceafă, neîncercîtor.

— Ai vreo reclamație de făcut? a întrebă oprindu-se în ușa.

Întors spre mine, Lorenzo a repetat grăbit:

— Ai vreo reclamație de făcut?

Șeful a ieșit afară și a trînit ușa.

Imperturbabil Lorenzo și-a văzut de-ale lui. Au venit după gunoi și era rîndul lui Lorenzo să-l care afară. După aceea și-a cîrpit un ciorap și și-a mestecat capul de țigară. Am ieșit împreună la plimbare și Lorenzo, așezat pe un ziar ilustrat de-al meu, s-a sprijinit de zidul micilor curți interioare, cu templele înti cînd. Nu puteai scoate o vorbă de la el și a mirat ca un cîine de cele două ori cînd am încercat. Eu m-am culcat, atunci, cu fața la care, urmărind zborul porumbelor.

După ce ne-am întors în celulă, s-a înfipt în scăunul și a capul plecat:

— Ai vreo reclamație de făcut?

— Lorenzo, lucruri din astea nu se fac, i-am spus nervos. Învață să stai în închisoare.

Dacă ai de făcut vreo reclamație, a continuat el cu încăpățînare, vreau să te previn. Dumeata nu știi ce-i aia o reclamație. Trebuie s-o faci prin vorbe, nu s-o scrii într-o cerere, pentru că hirtiele le păstrează și le citeș la proces. Trebuie să fii șmecher în închisoare. Te țin aici anume, ca să te păcălească. Te fac să citești, te fac să scrii, și așa stai liniștit și semnezi tot ce trebuie. Nu ții dat înțelegerea de ce vin și bat în gratii? Nu e supraviețuire; nimeni nu a rupt niciodată gratiile. Dar bîntînd, făcînd zgomot, dimineața și seara, speră să-l bînuiească pe cel închis, să-l facă să strige, să vorbească, și îi spun atunci: vom vedea, vom vedea, dar acum scrie, semnează. Pe urmă îi spun judecătorului.

Nestiind ce să răspund, am rupt o bucată de plînsăoasă proaspătă, și cu gura plină m-am tot gîndit la cele ce ascultam.

— Lorenzo, i-am întrerupt, în halul așa te-au adus?

Lorenzo m-a privit cu atenție, neîncercîtor.

— Nu, a spus pierdut. Dar încearcă cu toții. Trebuie să fii șmecher.

În seara aceea, la ora cînd începea ciocnîntul îndepărtat în gratii, mi-a revenit



În minte scena de dimineață. Și m-am dus la patul lui Lorenzo care stătea întins cu ochii goi în tavan. L-am văzut cum tremura.

— Ascultă-mă, Lorenzo, i-am spus pe neașteptate, de fapt ce voini de la șef? Lorenzo a închis ochii de parcă ar fi aștit. Lorenzo, am repetat, nu face pe prostul. Ce-i cu minciuna de azi-dimineață?

Fără să deschidă ochii a ridicat o mână, făcându-mi semn să trec mai departe. Între timp, cu pauze scurte, ciocănitul puternic se apropia. Iritat și stimulat de zgomot, am repetat întrebarea și l-am apucat de încheietura minii. Ținând furios, uriașul și-a sucit brațul și mi l-a fixat drept în piept, sărind în picioare și înghețându-mă. Cu altă violență mi-a apucat cămașa și pielea de pe stern, încît în afară de izbitoră n-am simțit durere. Și peste mine a năvălit o gîfălă fierbinte și doi ochi răvășiți.

— Nimic ție, a mugit cu ură în glas, nu vorbesc cu nimeni, nici cu tine, nici cu alții. Nu vreau să te văd, nici măcar noaptea. Patul ăsta e al meu, celula e a mea.

Zbătîndu-mă gîfiam și nu mă gîndeam decît la un lucru: trebuia să ne despărțim înainte de intrarea grupului de gardieni. Îmi suna în cap ciocănitul tot mai ascuțit. Îmi viau urechile. Și Lorenzo, cu gura strîmbă de furie, mă împingea cu salivă, mă trînea în fața lui, îmi trînea palme peste față cu mîna lui enormă.

Apoi m-am simțit smuls de cineva și am văzut paznici și am căzut la pămînt frînt. Trei bărbați grămădiți peste Lorenzo îl loveau la picioare ca să-l doboare. În timpul încăierării unul mi-a strivit o mînă. În cele din urmă s-au răsturnat cu toții peste pat și acolo i-au pus cătușele lui Lorenzo, care scuipa și mugea.

— Duceți-l jos, a spus șeful, venind mai în față. Tot grupul s-a pus în mișcare. Dumneata rămîi. Un paznic s-a desprins din grup și ridicînd dragul l-a făcut să răsune ca deobicei. După aceea au plecat închizînd ușa.

După o clipă ușa s-a deschis.

— Te-a lovit rău, nebunul ăla? Să te pregătești pentru procesul-verbal, și au închis ușa din nou.

CESARE PAVESE

## PĂMÎNTUL EXILULUI

I.

Aruncat de neobișnute schimbări de serviciu tocmai la capătul sudic al Italiei, mă simțeam destul de singur și consideram sătulețul acela murdar drept un fel de pedeapsă — pe care, cel puțin o dată în viață, o așteaptă fiecare din noi, — drept un fel de refugiu unde să mă retrag și să trăiesc experiențe ciudate. Și pedeapsă a fost, pentru toate lunile cit am stat acolo; în ceea ce privește notațiile exotice, m-au cam dezamăgit. Eu sînt piemontez și primeam cu ochi atît de dușmănoși lucrurile de prin părțile acelea, încît probabilitatea lor semnificație îmi scăpa. Pe cînd acum, îmi amintesc de toate, de măgăruși, de cîmile de lut de la ferestre, de coșcoveala pestriță a zidurilor, de strigătele bătrînelor și de cerșetorii, într-un fel atît de violent și de misterios, încît regret într-adevăr că nu le-am acordat cuvenita atenție. Și dacă mă gîndesc din nou cît de tare depîlîngeam atunci cerul și străzile Piemontului, — unde acum trăiesc atît de neliniștiți, — nu pot conchide altfel decît că așa sîntem făcuți: numai lucrurile care s-au dus ori s-au schimbat ori au dispărut ne dezvăluie adevărul lor chip.

Acolo se afla marea. O mare de demult și fără de culoare, care și azi plutește în spatele tuturor melancoliilor mele. Acolo se sfîrșea întreg pămîntul, pe plajele arse și joase, de-o vagă imensitate. Erau zile în care, așezat pe prundiș, fixam cu un sentiment de îngrijorare cîțiva nori grei adunați la orizontul mării. Aș fi vrut ca totul să fie pustiu în afară de rîpa aceea neomească.

Plaja era jalnică, dar nu respingătoare. Bucuros — atît de mare era plictiseala în sat — mă plimbam pe acolo, dimineața sau spre seară, urmînd zona cu pietriș ca să nu obosesc prin nisip; și mă sileam să-mi placă tufele de mușcate înflorite, sau frunzele puternice de agavă. Uneori mă supăra talul nisipos al unor nopalii dezrădăcinate sau smulsi, a căror pulpă verde din unele frunze se uscăse și trăda țesătura reticulară a fibrelor.

Îmi amintesc o dimineață de iulie atît de intensă încît marea nu se deosebea de cer. La cîțiva pași, pe prund, se îngămădeau bărcile decolorate și uzate; și cîte una proptită, părea că se odihnește după pescuitul nocturn. Valurile, la țarm, abia foseau, parcă strivite de mult prea nesfîrșita întindere de ape.

Așezat la umbră, lîngă o barcă, l-am văzut pe muncitorul condamnat la domiciliu forțat. Privea spre colină, la culmea alb-murdară a zidurilor groase de fortificație, unde se afla vechea vatră a satului. Părea încîntat de luminozitatea cerului care făcea lucrurile să pară mai ușoare, învîluindu-le. Cînd am trecut pe lîngă el nu s-a întors spre mine. Avea șapca cu cozoroc trasă pe ochi, hainele maron rupte la coate și burlean la genunchi.

După ce am trecut de el am auzit că mă strigă. Din buzunar îmi atârna, ușor de recunoscut, un ziar din Torino.

În timp ce tinăru lăcrimea, eu respiram ghemuit la umbra bărcii. Avea un miros de lemn ars de soare și de nisip doborât.

— Nu intrați în apă! I-am întrebat după puțin timp.

— Ziarele astea spun toate același lucru, a răspuns el și s-a scotocit în buzunar. Nu aveți o țigară?

I-am dat o țigară. Am început să mă dezbrec în soare.

— Nu sînt deținut politic, a spus din nou. Eu în ziare nu mă uit la politică. Îmi place să citesc despre ce se întîmplă acasă. Ele vorbesc, însă, numai despre politică.

— Credeam că sînteți...

— Sînt condamnat de drept comun, mi-a rețezat-o, scurt. L-am luat la pumni pe un soldat, dar sînt condamnat de drept comun. Și-a tras șapca pe ochi. Am făcut-o din motive personale.

Mi-am pus șlupul și m-am așezat la soare. Priveam marea învîlurită și nemîscată. Mă bucuram dinaintea de spuma ce aveau să-o facă brațele tăind apa, de răcoarea din adînc, de lumina decolorată sub apă. Mă deranja corpul acela îmbrăcat, pe care-l zăream în lîngă barcă. Mîncii lungi, pantalonii greoi, șapcă groasă: cum de nu se sufoca?

— Intrați în apă! I-am întrebat din nou.

— Prefer apa de rîu, a răspuns cufundat în citirea ziarului.

— Aici nu există din aia, i-am spus.

M-am întors la mal și roind de apă și m-am întins pe nisip. Țineam ochii închiși. Cînd i-am redeschis și m-am ridicat în capul caselor, am aruncat o privire rătică spre coastă. Peste gălbenea disperată a plantelor cîrnoase și a caselor prăpădite din apropiere, cădea mereu același soare. Hainele mele alcătuiau o pată de culoare închisă lîngă barcă.

— Și dumneavoastră sînteți condamnat la domiciliu forțat? a strigat de acolo tînrul.

— Aici, într-un fel, sîntem cu toții condamnați, i-am răspuns tare. Unica scăpare este să intri în apă.

— Și iarna, ce scăpare mai e?

— Iarna ne gîndim la meleagurile noastre.

— Eu mă gîndesc la ele și vara.

A venit lîngă mine și s-a așezat pe nisip. Își scosese haina și purta o cămașă de culoare închisă, cu mîncii scurte.

— La ce meleaguri credeți că se gîndesc cei de aici? m-a întrebat.

— Se gîndesc la nordul Italiei mai mult decît noi.

— Da, însă satul lor e asta. Nu le lipsește nimic.

Peste linia ferată, între plajă și primele case cu tencuiala coșcovită, ale satului de lîngă mare, trecea un grup de femei. Se duceau la locul lor dintre stînci, sus pe coastă, ca să se scalde. Erau bătrîne, îmbrăcate în maron și scunde, și printre ele o fată în alb.

— Dumneavoastră unde locuiți, la Torino?

I-am spus unde locuiau.

— Și ce faceți în satul ăsta?

— Lucrez la șoseaua de aici. Sînt inginerul.

Condamnatul își frecă nasul cu dosul palmei.

— Eu eram mecanic, mi-a spus privindu-mă. Dumneavoastră primiți poștă de la Torino?

— Din cînd în cînd.

— Eu am primit ceva alături. Și scoase din buzunar o ilustrată cu gara. Cunoașteți locul ăsta?

M-am uitat puțin la ilustrată, zîmbind, și i-am înapoiat-o încurcat.

— Sînt salutări de la o fată. Dacă îmi trimite salutări, asta înseamnă că mă înșală. Le știu eu.

Lăudăroșenia lui mi-a displăcut. Mi-am aprins o țigară fără să-i răspund: așteptam continuarea. Dar celălalt a tăcut. După puțin timp mi-a înapoiat ziarul, salutîndu-mă cu răceală, și s-a dus, împleticindu-se de nisip.

## II.

În unele seri, întorcîndu-mă de la lucru, străbăteam satul de lîngă mare și de fiecare dată mi se părea de neînțeles că, pentru unii dintre fiii săi risipiți prin lume, pămîntul acela era unic, matricea și leagănul vieții. Nu mă gîndeam la sărăcia cîmpurilor și a apelor, la falsa cîntăceie a plantelor cîrnoase și contorsionate, la ariditatea coastelor. Lucrurile astea sînt doar natură și eu însumi le combăteam asfaltînd o șosea.

Amar și gol era tocmai traiul oamenilor: cuvinte și purtări ale unei realități date uitării, care denaturau rămășițele unui altcînd pe neapătuns. Bărbații, de-o indolență violcine, ieșeau la orice oră din colibe ca să se ducă la bărbier. Păreau că nu iau ziua în serios. Își petreceau timpul în stradă, sau așteptau pe la porți, pâlăvrăgind, și vorbeau în dialectul acela pe care, departe, în inima munților, îl foloseau ciobanii și cărbunarii. Poate munceau noaptea, sau ascuși în casele lor strîmte și sufocante, dar la lumina soarelui, de dimineață pînă seara, păreau doar oaspeți plictisiți, în libertate. Și nici unul nu voia să-și vadă femeia în stradă. Ieșeau bătrînele, ieșeau copilele, dar nevestele tinere, cele în floarea vîrstei, nu ieșeau.

Prin asta, desigur, satul nu era primitiv. Bărbații aceia păreau că stau acolo provizoriu. Nu se intrupau în cîmpurile și în drumurile lui. Nu le posedau. Erau acolo ca niște dezrădăcinați și permanenta lor violcine trăda o neliniște animalică.

Totuși, pe înserate, sub cer, se înducea chiar și satul. Venea dinspre mare o briză ușoară și pe străzi se rostogoleau copiii aproape goli, iar bătrînele tipau. Prin uși se răspîndea un miros greu de prăjeală, iar eu obișnuam să stau într-o circumscripție din fața gării puțin. Priveam cum trece turma de capre care dădea lapte celor din sat, și picoteam în penumbra, savurînd singurătatea. Mă cufundam într-o amară tulburare la gîndul că în spațiile mele, dincolo de munți, continua să trăiască lumea mare, și că într-o zi o voi strîbate din nou. Există acolo cineva care mă aștepta, și această certitudine îmi da o împăcată detașare de toate lucrurile și o îngăduință visătoare pentru toate plictisiile. Îmi aprindeam o țigară.

Imediat se ivera Ciccio.

— Cavaliere, nu-mi dați și mie? Și, frecîndu-și minile, în așteptare: Și eu sînt fumător. Mulțumesc, servitorul dumneavoastră.

Ciccio era scund, bronzat tot, cu o bărbuță cărunță și ochi violceni. Purta o mantă decolorată și avea picioarele înfășurate în obiele strîmte în niște cureluse. După ce-și cheltuia pomenile pe vin, se ascundea ca să nu se dea prea rău în spectacol. Se trăgea dintr-un sat din inima țîntului și toți știau povestea lui. Mie mi-au vorbit despre asta cu mîndrie, ca despre toate lucrurile lor.

Ciccio era nerod și uneori îl apucau furiile și înjura nălușile din capul lui. Într-o asemenea stare îl adusesse nevastă-sa, după ce dispăruse cu o oarecare. Și Ciccio a lăsat totul baltă, slujbă, casă și demnitate, și a cutreierat timpul de un an dealurile acelea, fără să știe pe cine căuta. Apoi l-au internat la spită, dar el n-a vrut să stea și s-a întors sărăcă la ei în sat și a devenit adevăratul Ciccio, cerșetorul simbolic,

care pefera un chiștot de țigară sau un pahar bun de băutură unei farfurii pline cu ciorbă.

Cînd jucau cărți la circumioară, îl alungau ca pe o piază rea. Dar cînd se plictiseau sau trecea vreun străin, Ciccio valora aur. Era un exemplu convingător de pasionalitate autohtonă.

La începutul vieții sale de cerșetor, fusese închis de mai multe ori, acolo sus pe deal, și a rămas cu o asemenea frică de redecluziune încît și iarna dormea pe sub poduri. « Atfel ce soi de suferință ar mai fi și asta? » mi-a explicat pe neașteptate cu vocea lui frîntă. M-am gîndit deseori la vorbele astea. I-au supraviețuit oare remușcări, care să-i dea acum un sens vieții? Ciccio, deși tăcut, nu era întotdeauna prost. O lovitură de grație ca aceea primită de el, o suferință care să-l năucească, ar fi putut ușor să-i fi scos la lumină vreo vină adevarată, sau presupusă, și să-i fi luat dreptul de a se lamenta. Dar, în felul acesta, lipsit de mingierile de a striga împotriva nedreptății, Ciccio ar fi fost într-adevăr prea năfărcit. Pe atunci preferam să cred că vorbea fără șir, cum, de altfel, cerșind, cerea prea mult.

La unele indiscreții grosolane în legătură cu nenorocirile sale, Ciccio răspundea cu o argumentație încurată care abătea discuția. Cînd a sosit în oraș blondina, adusă pe ascuns, și am împărțit-o cu toții timp de două zile la măcelărie, chiar măcelarul i-a explicat lui Ciccio:

— Vezi Ciccio, trebuia s-o omori pe nevastă-ta. Acum e și ea tirfă ca asta.

Dar Ciccio, cu aer șiret:

— Dacă femeia păcătuiește, plăcerea e numai a ei, iar păcatul e al bărbatului. Cît despre dacă mai știm să ne distrăm...

### III.

Noaptea făceam să-mi vină somnul stînd pe plajă și ascultînd vuietul mării, pe întineric. Alteori stăteam în hotel, studiînd harta lucrărilor sau recitîndu-mi ziarele, și, fîmînd, visam la transferul ce nu putea să întîrzie.

Într-o seară, tulburat, mă întorceam de la plajă în sat, cînd auz că mă strigă o voce. Mă întorc și-l zăresc pe muncitorul torinez, așezat pe un zid scund. Eram uimit: știam că regulamentul îi interzicea să iasă la acea oră.

— Cum îți merge, Otino?

Mă-a dat o țigară și am pornit să ne plimbăm pe șoseaua străjuită de liveze de măsline. Era miros aspru de tarină, în septembrie, sub un cer curat. Condamnatul nu vorbea. Am mers vreo cincizeci de metri, apoi ne-am întors, trecînd și iar trecînd prin fața colibelor de pe coastă, locul în care stăteam el.

— E un sistem ingenios de a sta în casă și de a lua aer în același timp, am spus în cele din urmă.

Celălalt tăcea; după cite vedeam, cu buzele strîns. Și fixa pămîntul pe unde mergea.

— Mai ai mult de ispașit?

Nici de data asta nu m-a învrednicit cu un răspuns, dar cu un fel de efort, ca și cum ar fi avut gîtul tăiat, mi-a spus fără să mă privească:

— O să sparg capul cuiva.

M-am oprit, l-am apucat de braț:

— Ce dracu se întîmplă?

El s-a smuls și s-a oprit.

— Nu pe-al dumneavoastră, a mormăit ursuz. Femeile sînt niște ticăloase. Eu stau aici să fac pe călugărul, și ea acolo își face de cap.

— Cea cu ilustrata? Doar vă scrie.

Mecanicul m-a fixat cu ură:

— Era soția mea.

L-am privit îngrozit.

— Cînd era în închisoare, venea să mă vadă în fiecare zi și plîngea și voia să vină cu mine. Dar din ce să trăiască aici? Aici nu există fabrică. Apoi am înțeles-o și i-am scris să vină. Ea nu mi-a mai scris. În clipa asta e în pat cu vrulul.

— Dar nu sînteți...?

— Stăteam împreună.

Și-a dres vocea, iar eu priveam în pămînt.

— Da, am spus după aceea, încurcat.

Ne sprijiniserăm de zid, acolo unde stătuse mecanicul mai înainte. Dantelăria neagră a măslinilor ne înconjura ca un zid. Tovarășul meu respira ca și cînd ar fi avut coastele rupte. După aceea, izbucnind:

— Hai să ne plimbăm.

Am pornit iar, cu pași mari.

— Dacă nu vă scrie, am început la un moment dat, asta nu însemnează și că...

— Povești, mi-a rețezat-o, el, nu ea. Nu e o femeie la locul ei. Și cînd eram acolo trebuia s-o iau de la capăt în fiecare zi. Nu lăsa niciodată să se înțeleagă ce-i trecea prin cap. Nu că m-ar fi condus, dar era tare încăpățînată. M-am liniștit numai cînd am văzut-o că plînge. Am ținut-o doi ani. De-atunci mi-a copt-o.

Spunînd toate astea, părea chinat. Ezita să vorbească, dar nu putea să se abțină. Mușchii încordați ai maxilarului îi făceau fața și mai suptă.

— De ce nu îi scrieți dumneavoastră, Otino? Fetele din Torino sînt amabile. Vă va răspunde, cu siguranță.

— Nu ea. Acum șase luni i-am scris să vină, imediat; trei scrisori i-am scris. Ați văzut răspunsul.

A continuat să-mi vorbească din viziunea lui mobilată. Mi-a explicat că era condamnat pentru că i-a băgat în cap politica cu pumnii unui soldat care-l făcea curte femeii aceleia. Luase pentru asta cinci ani și încă nu-i terminase pe primul. Îi venea să se dea cu capul de perete.

— De ce nu faceți o cerere de grație? I-am întrebare precut.

— Cerere? O s-o fac, mi-a spus, fixînd cu mine lumina. Trebuie... Oricum voi mai lua douăzeci de ani... a adăugat scurt. Dacă mă întorc.

Îi priveam cu neplăcere. În cameră era o masă roasă de cari, plină de ziare moto-tolite, o farfurie murdară și lumina era aprinsă, vîrîtă într-o sticlă. Un miros amestecat sudoare, fum și așternuturi plutea în lumina asea.

Se plimba în sus și în jos. De pe scaunul pe care mă așezase, îl studiam. I-am cunoscut felul lui de a fi, repetit și tăcut. Nu mai știam ce să-i spun.

— Și nu puteți să vă lipșiți de fata asta? m-am hazardat în cele din urmă.

Mă lipsește! A strigat. M-am lipsit timp de un an. Și s-a sprijinit de perete. Mă voi lipsi și de acum înainte. Dar ca ea să se lipsească de mine, nu vreau. Acum, s-o știți și pe-asta, a reluat sec. Ascultați-mă, vă vorbesc ca unui prieten, deși nu sîntem. Dacă aveți o iubită, lăsați-o înscărinată. E unicul fel de a o păstra.

— Nu trebuie să vă pierdeți cu firea

### IV.

În plictiseala zilei și a satului, obsesia condamnatului care se plimba neostenit prin cameră sau pe plajă întotdeauna singur, cu ochii neclintiti, îmi ținea tovarășie. Se arăta rareori — îi aminteam de durerea sa, — dar îmi ajungea un salut de la



distanță sau să-i aud numele pronunțat, ca să-mi dau seama, cu o nefirească tresărire, că nu eram singur pe pământul acela părăsit, și că cineva suferea aici așa cum ai fi putut suferi eu. Chinul, aproape o remușcare, pe care dispera exaltatului mi-l provoca, mi-a alungat și ultima picătură de interes pe care l-aș fi putut simți pentru viața aceea. Imi doream acum să plec de aici ca dintr-o insulă pustie. Cu toate astea, apropiindu-se ziua în care probabil că aveam să ne luăm rămas-bun, mă lăsam prins, tot mai mult, de o amară îngăduință față de atmosfera dezolantă a aceluia loc.

Printre lucrătorii șoselei mele, aveam pe unii care fuseseră prin lume fără ca să facă ceva avere, sau s-o risipească. Îi găseam în zori zgribuliți, pe pragul barăcii pe care o ridicaserăm în a cap de pod de peste gura apei, gata terminat. Fumam cu ei în aerul rece, cu fața spre coboritul orizont marin, înghițind guri de aer umed.

Lucrătorii plâvăreau.

— Dimineața la Niù Orleân sâteam cu femeia în pat. Aveam puțin de lucru și viața era ușoară. Blestemată era ziua cînd m-am întors la popoturile astea.

— Norocul e noroc. Dacă începi să muncești te-ai ars.

— Trebuie să-l întrebăm pe Vincenzo Catalano care spăla carenele vapoarelor și dormea pe jos cu negrii.

— Nu trebuie să fii fraier. Tocmai ai tăi te păcălesc.

— Numai prin alte locuri îți merge bine.

— Ajunge să te duci în Nordul Italiei.

— Ajunge să nu fii fraier.

— Era un bulevard cu palmieri de-a lungul țărmului mării, pe unde am mers odată, de dimineață, pînă seara, fără să-mi dăm de capăt. Cînd s-a făcut noapte eram încă în oraș, și tocmai în calea mea aia am întâlnit...

Trebuia să fac pe supraveghetorul, acum după ce podul era gata. Să stau să-l privesc pe cei trei-patru oameni care aprindeau focul la cazan și fixau țărușii, asta era acum toată osteneala mea. Lîngă cazan se afla o agavă pîrlită. Negura bitumului se amesteca cu mirosul sărat al plajii și, înăltîndu-se, învalua un soare atît de alb încît îți rănea ochii. Atunci o porneam încoțșor pe lîngă țărm, în sus pe drumul pusti, închizînd ușor ochii la muniții aceia necunoscuți.

Jos, pe șosea, dădeam uneori peste sătenii călare pe măgari. Mai scund decît stăpînul, animalul mergea cu pași mici și repezi, răbătorii, și trecea pe lîngă mine fără să-mi privească, iar sătenul își scotea șapca. Venea de la poalele dealurilor acelorora, tăcut, dintr-o colibă seculară sau dintr-un bordei, și mă cerceta o clipă cu orbitele întunecate. Pentru unii dintre ei marea era un părelnic abur albastru. Uneori, vreo țărancă scundă, îmbrăcată în maron, ansă de soare și de riduri, trecea desculț cu un coș pe cap, sau ducînd un porc legat cu funia, care topea pe cele trei picioare libere. Nu-mi arunca o privire; se uita drept înainte, cu ochi neclintîți.

Nu mă săturam nicodată de aceste întîlniri. Erau oameni necunoscuți care-și trăiau viața lor pe pământul lor.

Mă reîntorceam la barăci, și lucrătorii mă așteptau așezați fiindcă se ivise vreo problemă pe care ei nu erau în măsură s-o rezolve. Așa venea ora prînzului, apoi seara, și a doua zi; și odată cu octombrie a început și popotul.

Să mai asfaltăm, era imposibil. Ploua cu găleata. Am scris întreprinderii să mă cruce și să-și cruce banii, și zile întregi m-am închis în circiumă.

Odată măcelarul m-a luat deoparte.

— Domnule inginer, puneți zece lire și sînteți asociatul nostru. Duminică scriu. Marfa sosește miercuri, și pînă vineri, la orice oră veți avea poftă, bateți de trei ori în ușă, și vă așteaptă dragostea.

Blondina a coborît din tren într-o seară întunecoasă și ploioasă; măcelarul a ocrotit-o cu o umbrelă, un altul i-a luat valizoaia, și au dispărut pe străduța întunecată din spatele bisericii.

Tot satul o știa, dar la circiumă continua să se vorbească despre ea numai cu cei de încredere, măcelarul lăudîndu-și că în felul ăsta s-ar mai găsi un nou client pentru Concetta. O hrăneau cu carne și măsline, dar o țineau închisă. Unul se ducea, altul venea. Eu am fost acolo în cea de a doua seară. În prăvălia întunecoasă am întărit doi iezi spintecați atîrnînd în cîrlige deasupra unui hîrdău. Măcelarul mi-a venit în întîmplinare, mi-a deschis o altă ușă, roasă de cari și, strîngîndu-mi mîna, m-a vîrît înăuntru.

V.

Despre Concetta s-a vorbit adesea la circiumă. Unii spuneau că nu are pe vino-ncoace, alții dimpotrivă, propunau pe cine cheamă cît mai des.

— Adevărul e că la oraș obosesc prea mult fetele astea. Altădată va trebui să vină mai odihnită.

Impresionase mai ales prin contrastul dintre carnația ei de culoare închisă și grasă, și vaporizitatea exotică a părului blond.

— Provine dintr-o incrucisare, a explicat bărbierul. A crescut la orfelinit. Sînt cele mai bune. Cînd eram în Algeria, m-am iubit cu o arăboaică albă ca laptele și cu părul roșu. Spunea că e fiica unui marinar.

Eu blestemam în sinea mea și n-aveam să mă mai prindă. Și nici pâlăvrăgeala aceea postumă nu-mi plăcea prea mult. Să-i auzi pe bărbații din alte locuri vorbind despre femei este umilitor. Am schimbat vorba:

— Cine i-a văzut pe condamnat?

— Încet! a șuierat un tinerel, apăsîndu-și fața printre ale noastre. Vorbiți în șoaptă! A venit ieri unu de la chestură să-l interogheze. E vorba de-o crimă.

— Oamenii dubioși.

— Pe cine au omorît?

— Fleacuri. Nu i-au arestat. Voiau doar niște lămuriri. Crima s-a săvîrșit în Nord.

— Ce știți despre asta?

— L-am văzut de fapt ieri seară, umblînd pe plajă ca un nebun. Nu avea șapcă și ploua.

Am alergat în căutarea lui. Acasă nu era. I-am întrebat pe vecini. Leșise în zori ca deobicei. Am pornit de-a lungul plajii: l-am găsit pe Ciccio, lîngă o barcă răsturnată. Se lega la picioare. Ciccio îl văzuse.

— Vi-l arăt. Îngăduiți-mă lîngă dumneavoastră.

Am străbătut satul. Lumea devenise curioasă. Am urcat, întorcînd spatele mării. La mieznoapte se afla un porțic, sub el se aflau acoperișurile. La picioarele unei coloare sedea Otino, privind în pămînt.

A ridicat spre noi o față enervată și chinată.

— Ce s-a întîmplat, Otino?

— Ce trebuia să se întîmple.

De lîngă calea cea colană, unde alergase să se așeze, Coccio mi-a făcut gestul celui care fumează. L-am trimis la dracu.

— Am aflat că unul de la chestură...

— Totul se află, a spus Otino cu un aer amenințător. Apoi s-a uitat împrejur și l-a cercetat pe Ciccio.

E un herod care nu aude, am spus eu. Dacă vreți, puteți să-mi povestiți. Puteți s-o faceți.

— E cel căruia i-a fugit nevasta? Trebuie să fii făcut dintr-un aluat cam moale să ajungi în halul ăsta.

— Otino, de-o jumătate de oră vă caut: mi-au spus că nu vă e bine.

— Mie? a izbucnit el. Mie? Un singur lucru, — și a scandat cuvintele cu buzele albe, — mi-a rămas în gît: că acum nu pot s-o mai fac eu.

— Ce anume? am bîlbîit eu.

— la mai scutiți-mă! mi-a strigat în față. Aici lucrurile se știu. De ce veniți aici să vă prefaceți?

— Otino, dacă vă spun trebuie să mă credeți. Am aflat că a venit cineva de la chestură și v-a vorbit, dar ce anume v-a spus, sau ce lămuriri voia habar n-am.

— Dați-mi o țigară, mi-a spus brusc. I-am întins țigara; apoi m-am uitat la Ciccio și i-am aruncat și lui una, pe care a prins-o din zbor.

— Atunci ascultați. Nevastă-mea, și a încercat să zîmbească, nevastă-mea a fost omorâtă de un coleg de serviciu, cu care conviețuia de șase luni, și cu care trăia de doi ani. Subsemnatul este interogată de ce o frecventa — o frecventa — pe victimă, și dacă ar putea să pună în lumină precedente importante. Știți ce e mai frumos? m-a întrebat apoi, apucîndu-mă de braț, l-a tras șapte gloanțe în față.

Nu mai încerca să ridă. Vorbea cu o vioiciune pierită, repetînd cuvintele ca din obligație, fără ca vocea să-i mai tremure. După ce a terminat, a rămas clătînd din cap, fixînd țigara, încă neatinșă, între degete. După aceea a izbucnit. A strîns țigara în pumn și a aruncat-o cu putere departe, cu un muget de parcă ar fi aruncat și mîna.

Am simțit în brațul prizonier zîcnitura. Desprinzîndu-mă din strînsoare l-am spus încet:

— Iartă-mă, Otino.

— Ceea ce-mi stă în gît e încă n-o mai pot face eu, a gemut încă o dată. De doi ani! .. Și și-a luat capul în mîini. De doi ani.

De la acei porți deschis spre mare am plecat împietrit și umilit. Cei doi care au rămas nu erau deloc făcuți să stea împreună. Totuși i-am văzut, cîteva zile după aceea, în piață, așezați pe marginea drumului. Nu-și vorbeau, dar cu toate acestea erau împreună.

M-am petrecut ultimele zile hoinărind și prin ploaie. Marea, evitam s-o privesc: era murdără, răscolită, înspăimîntătoare. Satul și cîmpurile parcă se micșoraseră. Din cîteva pași ajungeam în orice loc și mă întorceam nemulțumit. Nu mai puteam. Toate culorile s-au ascuns și, cu vremea cea răă, dispăruseră și munții. Tînutul era acum lipsit și de fundalul care, în trecut, dăruise plimbărilor mele un orizont.

În ploaie, de la fereastra hotelului, a rămas bine conturată doar colina golașă, cu zidurile de fortăreață de un alb murdar în vîrf: vechea vatră. Cu aceea imagine în ochi, într-o dimineață în care lumina agoniza ca de obicei, am plecat pe calea destinului meu.

În românește de MARIA PAȘCA CHIRÎTESCU

CESARE PAVESE

## NOAPTE DE SĂRBĂTOARE

Peste băutura netedă și tare ca o masă de marmură, creștea răcoarea serii. La picioarele unei coline, după ce soarele abia a coborît de cealaltă parte, pămîntul pare să se scalde în propria lui lumină, o lumină proaspătă și tăcută ce izvorăște din pietre și din lucruri curate. În aerul nemîșcat, în spatele grajdului, dinspre îndepărtatele coline, izbucnea din cînd în cînd, legănată de vînt, o gălăgioasă muzică de dans, ce părea o încăierare de voci ascuțite.

Argații își tirau picioarele goale pe pămîntul tare și răcoros, curînd cu mături de nulele ultima bucată din băătură. Trăgînd cu coada ochiului, cel doi prindeau momentul cînd Preotul își băga capul în butoi, și poc o plesnătură peste urechile celui alt. Un al treilea, și el desculț și cu pantaloni lungi, sta pe zidul scund și lega cu o coajă de salcie nulele răvășite. Uneori îi cădea părul pe ochi și, cu o zîcnitură a capului, și-l dădea la o parte. La o ciocnire mai tare dintre cei doi, s-a uitat pe furie la Preot care, cu sutana suflată, continua să amestece cu bățul, aplecăt peste butoi, și a suierat spre cel mai mic:

— Dă-n el cu rahat din ăla.

În băătură se mai afla un butoi descoperit, din care ieșea un iz impetuos și viguros care se îmblînzea înălțîndu-se în amurg. Băiutul a ridicat năușa ca s-o cufunde, dar i-a căzut din mîni. Părintele se ridicase, roșu la față, ștergîndu-și degetele de șorțul de sac, și celălalt argat fugea, mugînd:

— Părinte, Rico vrea să mă murdărească, Părinte.

Preotul s-a uitat urît la ei și s-a întors spre cel așezat pe zid:

— Tu ești capul răutăților, s-a oțărît la el, ducîndu-și dosul mîinii la frunte ca să-și ștergă sudoarea, rîmîndu cu mina în aer. Tu ești întotdeauna, Biscione. Ce faci acolo așezat? Mîncărâți de cină? Vă umflă burtă? Să facem gunoi, sîntem buni cu toții, numai la amestecat dăm îndărăt. Hai, măturați mai cu suflet băutura ăia, că ne-apucă noaptea.

— Băutura e gata, a spus Biscione, fără să se miște.

Chiar atunci s-a ivit din cărarea gunoștii Profesorul, cu jacheta pe umăr, încheindu-și cureaua la pantaloni.

— Ce răcoare plăcută e aici, a mormăit mergînd pe lîngă zidul grajdului, unde pămîntul nu era bătorit. S-a dus să se așeze pe bazinul pompei de apă, un bazin gol și plin de zdrețe, și-a întins picioarele, trăgînd aer pe nări și închizîndu-și pe jumătate ochii.

— la priviți aici cum se plimbă furnicile, spunea Preotul, aplecăt spre pămînt. la privește, Biscione. Se duc și ele să petreacă. Cum mai alegă. Simt că o să vină culesul măturii. O să le dăm, noi, mătura.

— Odihniți-vă o clipă, Părinte, l-a întrerupt Profesorul, umplîndu-și pipa, și ascultați cum cîntă. Parcă ar fi seninul cerului cel care cîntă; e însuși vîntul cel care cîntă în seara asta.



Biscione fi așeza pe ceilalți doi la grămadă de nuiele. Preotul-s-a întors spre Profesor și s-a apropiat de el printre butoaie.

— E un vînt tare păcătos cel care ne-a adus muzica asta, și dumneavoastră îmi vorbiți despre cer. Pe băieții noștri, dacă vrei să-i găsești, trebuie să te duci să-i cauți printre barăci. Tir și menajerie, menajerie și tir. Cîți au venit așa la repetiție? — Doi.

— Aia e. Și cu părinții stăm și mai rău. Mîncă și beau, beau și dansează. Dacă ar asculta măcar muzica. Vreți să mă credeți că ieri treceam prin piață, ca să mă duc pînă la primărie, și pe cine-l văd — era pe la șase după-masă — pe aia... pe învățătoarea de la gară — o avea vîrsta dumneavoastră, domnule Profesor — care la brațul tatălui ei — al tatălui ei, vă spun — se urcă în caruselul cu automobile și încep să se învîrtăscă înaintea și-napoi, strigînd, izbindu-se de celelalte mașini, împingîndu-se ca niște beștii. Gîndiți-vă la ce se întîmplă în automobilele alea noaptea. Unul, totuși, mi-au spus că și-a strivit mina între două mașini.

Profesorul, cu un zîmbet sters, privea fumul pipei sale, și, dincolo de el, ca într-o oglindă aburită, pe cei doi argați ce legau nuielele. Biscione dispăruse.

— Să nu-i judecăm, Părinte. Nu toți burlicii sînt cumpătați ca noi.

— Dar ce ziceți dumneavoastră — a bombănit Preotul, scoțîndu-și un chiotoc de țigară din sutană și mușcîndu-l cu putere — ce ziceți de tinerii care se întorc noaptea întreagă pe șosea, de la un șant la altul, amețiți de nu se mai țin pe picioare, vomitînd toate enormitățile pe care le știu, și pe care nu le știu, lovind cu picioarele în gardul nostru, de parcă ar fi cîrciumă? Și nici femeile nu lipsesc.

— Asta înseamnă că o frumoasă procesiune în cinstea Sfintei Fecioare din septembrie o să sfințească și gardul.

— De-ar ajunge! a izbucnit Preotul. Țiganii ăștia din barăci au adulmecat afacerea și nu vor ieși cîrînd din vale. Sînt — Dumnezeu să ne ierte — ca și escarmetările astea puturoase: dacă ți-ai vîrît odată mîinile-n ele, nu-ți mai pierde mirosul niciodată.

Și Preotul a început să-și frece din nou pumnii cu putere de sacul care-i atîrna de gît. Erau pumni mari, maronii, străbătuți de dungi negre pe unde pielea făcea cute, pe sub unghii, la încheieturi. Păreau din lemn, sau dintr-un fruct zbrîrcit. De sub pinza de sac ieșeau picioarele goale, noduroase și ele, noroite și răscuite ca niște rădăcini.

— Nu e rău mirosul ăsta, a spus Profesorul, nepăsător. Nu poate fi neplăcut diminețea devreme, împrăștiat în mijlocul brazdelor.

— Cînd e de bou, sînt de acord, a spus Preotul. Dar de-ăsta de aici îți dai lacrimile. Atît de mult încălzește și arde că nu e bun nici de îngrășămint.

Profesorul trase din pipă.

— Pentru mine ăsta-s semnul privilegiului și mizeriei condiției noastre. În corpul nostru se află un element diabolic — reaua voință — care otrăvește și ceea ce eliminăm. Aciditatea ține de spirit, și s-a utat atent, prin fumul înșelător, la fața descărnată a Preotului.

— Nimic mai simplu, a spus Părintele, nimic mai simplu... Biscione! sînt gata măturile? Dar unde s-a dus derbedeau ăla?

În vreme ce Rico și ceilalți înaintau, mînuind lungi smocuri de nuiele de arin, Biscione a apărut în fugă, prefîcîndu-se că-și ridică pantalonii. Preotul i-a ieșit în cale, privindu-l fix, și i-a apucat de încheietura mîinii. Biscione era aproape de aceeași statură cu a Preotului, dar era mai plînd și mai palid.

— Fumai, nu? l-a întrebat Preotul apropiindu-și fața de a lui. De unde ieși banii? Fără să răspundă, Biscione încerca să-și elibereze brațul captiv și cu ceilalți se încapățina să-și aranjeze pantalonii.

— Fumai? a repetat Preotul, fără să-i dea drumul. Nu mai face pe prostul. Se simte după răsufare. De unde ieși banii?

Biscione nu răspundea.

— O aduna chiștocuri, a spus Profesorul de la pompa de apă.

— Da de unde chiștocuri. Am găsit chiștocuri lăsate de țigările lui, a mormăit Preotul. Se duce și-și vinde piersicile cu coșulețul, dacă nu-mi face ceva și mai rău. Dar tu știi că jefuiești bunurile Domnului? Știi asta? Și i-a scotocit prin buzunare, gîfînd și smucindu-l bratul. Nu găsi nimic. La șaisprezece ani! Țăstă sint săraci pe care-i adunăm din milă. Starețul spune că sînt nerozi. Cășinguri ar dormi prin șanțuri, că ar sfîrși-o rău. Tu ești nerod ca mine și ca Profesorul! Sigur că s-ajungi prin șanțuri, dacă nu și mai rău. Vagabondul! Și i-a tras o palmă zdravănă. S-o mai ștergi și în noaptea Sfîntului Rocco. Și i-a mai dat una. Tu nu știi ce faci! Și cu o lovitură a piciorului gol l-a împins la trei pași. Ia o nuia și muncește. Biscione, ți se potrieste numele ăsta!

Dar Biscione, sîrînd de jos, unde se lăsase moale, era gata să se arunce asupra Preotului. L-au văzut cum tremură, cum ridică brațele, apucîndu-și stofa și pielea de pe coapsă și cum se apleacă în față. Preotul indignat, stătea drept, în așteptare și la spate sutana i-a căzut din nou peste călcie. Biscione a scuipat, a mugeț, apoi și-a întors capul și tot corpul, și a început să fugă, dispărînd în spatele grajdurilor. Profesorul se ridicase și își răsucea pipa într-o mînă.

Preotul a rămas cu gura căscată, gata parcă să strige; apoi scuturîndu-se s-a întors spre ceilalți:

— Sînt gata măturile? La butoi. Cîntăreți nenorociți, nu se opresc nici pentru Ave Maria. Și voi, dați-i zor.

Profesorul s-a așezat din nou. Aerul limpede, sticlos, începea să se întunece, domolind și izolînd zgomotele ce păreau mai proaspete și potolite sub lacul cerului. Coliniile erau negre și depărtate în spatele duzilor foșnitori dincolo de vîrfurile lor. Explosiile acelea muzicale aveau acum aeriene, dese, involburîndu-se în văzduhul liniștit, eliberîndu-se în înalt de tumult, de impetuozitatea și de vinul din care izvorau, sunet pur, supraomeneș, ca cel al vîntului.

Peste spălcăita întindere bătoărită țîrșeau picioarele goale. Cei doi argați s-au aplecat în fața butoiului, cu nuiele de arin pregătite în mîini. Nu li se mai vedea fața, păreau prinși într-un joc. Părintele s-a așezat în spatele butoiului, cu picioarele depărtate în izmenele spălcite, și i-a cuprins gura cu brațele. Ca un luptător a lovit hîrdul, cîntîndu-l într-o parte și-n alta ca să-l amestece. A suierat:

— Fiți gata.

Cei doi argați așteptau. Atunci a împins butoiul înaintea, îndreptîndu-l gura spre bătoară, printre ei. L-a echilibrat pentru o clipă, așa înclinat, și după aceea, mai încet, cu grija, l-a lăsat să se răstoarne în față, însoțindu-l, apăsîndu-se, gîfînd, încordîndu-și brațele, spatele, călciele, încinîd nerăbdător. În fața lui, între cei doi argați, a început să curgă lichidul alba negricios, întîrsoare avansată spumoașă. Se prelingea ca un ulei și se întindea. Cei doi argați sîrșiseră înapoi.

— Veniți aici, a răcnit Preotul, cu mușchii încordați. Aici, înăuntru, întîndei. Și atunci cei doi s-au aplecat și au început să minuiască nuielele. Năvălea val după val și rotopeta spumegînd, împingînd stropi mărunți în toate părțile. Se aruncaseră și cu picioarele și frîmtau întrecîndu-se, ridicînd măturile suferînde, lăsîndu-le nudaieci în jos pentru că picura din ele, închizînd ochii și strîmbînd din nas, atîngîndu-se din cînd în cînd, cînd izbeau, surzi și exaltați.

<sup>1</sup> Biscione: țarpe mare.



— Ucigașilor, urla Preotul, opintindu-se. Ucigașilor; ajunge, că plouă. Dați și pe lături. De lați putea minca pe tot... dați și pe lături, omenește... stați lângă el... Ah! I și scupa goro, aplecat mereu peste butoi, prins mereu de urma aceea care vărsa, vărsa neiertătoare și înceată preparatul.

Pînă la Profesor ajungeau rafele aproape lichide, aproape palpabile din izul acela, și simțea cum i se ridică la cap și îi mușcă ochii și nările, melodia îndepărtată îi vuia în urechi, și îi cuprindea o poftă ne bună să se descalce, să se dezbrace și să se arunce și el, cu barba în vînt, printre stropi, și să sară și să știe. Dar n-a clipit, dect din cauza lacrimilor ce-i curgeau din ochii pierduți.

Cei doi argați se și liniștiră. Indemați de glasul Preotului, bătătoreau acum călți, încovoiați, și cu mătura lungă, de nerecunoscut, împrăstiau încet valuri gîlgitoare, dînd spuma, ducînd-o pînă departe, supravîndu-se pe rînd. Ca să scurgă butoiul, Preotul se aplecase pînă la pămînt, și în întineric formau amîndoi un singur trup.

— Mirosul ăsta, Părinte, și te suie la cap precum mustul, a spus Profesorul în noapte, scîlpînd.

— Într-un fel sîntem cu toții răspunzători pentru asta.

II.

Rico a pus felinarul pe pervazul ferestrei și s-a uitat prin șură. La lumina flăcării mari grămezi de umbră au dănuț o vreme, totul s-a clătina într-o cutremur roșatică și apoi coraoanele de usturoi atîrnînd, știuleții galbeni curățai cu un ar în urmă, stiva umflată a sacilor de grîu s-au liniștit și s-au arătat, nesigure.

— E aici, doarme.

Cei doi argați desculți au pășit pe pămîntul bătătorit, lăsînd felinarul pe fereastră. — Părintele voia să ne spălăm, a oftat Rico pe soptite.

— Mie mi-e somn, mai bine stau cu picioarele afară, ca să n-ating salteaua.

— Dacă te prinde Părintele, o să vezi tu ce-ți face. Uită-te la Biscione, care s-a răzvrătit azi, a mîrlît Gosto în șoaptă.

— Ești un dobitoc, Biscione face totu dinadins. Uite ce i-a făcut. Nimic. Biscione a șters-o și s-a întors să se culce. Așa n-o mai lucrat. De fiecare dată cînd Biscione se lasă bătut, rămînen tot singuri să muncim. Cînd aveam de săpat în grădina a făcut la fel. După aia Părintele l-a iertat, dar în vremea asta am săpat eu. Tu erai la vie atuncî.

Rico a scuturat felinarul ca să-și stingă. În văpăile jucăușe, au ieșit la iveală cele trei saltele de paie alinate înșă perete: pe ultima, burdușit, stătea Biscione, cu genunchii la gură, cu picioarele lipite și pieptul gol, cu fața peste brațele albe, încurcitate. Nu se miscale. Nici măcar la mișcările lui Gosto, nici la trosnetul paielei uscate din saltele. Aruncînd o umbră uriașă, Gosto s-a prefăcut că aruncă o piatră în el, strîmbîndu-se.

— Nu, a soptit Rico, în vreme ce suflează-i a aruncat șura în beznă.

S-a auzit oftatul trupurilor care se întindeau, geamătul scîrțîit al saltelelor, bombăneli, un suspin; și apoi fereastră mare a apărut din nou larg deschisă în penumbra nedefinită.

Prin fereastră, în noaptea răcoroasă, a început din nou să răsună foarte apropiat și îndepărtat un zumbăit de muzică, clar și potolît în același timp. Parcă respira odată cu vîntul: s-a oprit deodată; a reînceput confuz printre țîștele greierilor; l-a acoperit o voce puternică și distinctă, care a început să cînte, cine a știe pe unde; după aceea voce s-a pierdut, a murit în noapte și valul sunetelor s-a îndepărtat printre copaci.

— Rico, a mugit Gosto, puți de-mi vine rău.

— Ba tu puți. Eu am fost și-am alergat prin pajiste ca să-mi spăl picioarele.

— N-ai fost deajuns, Rico. Nu era rouă.

— Părintele o să te certe miline. O să vezi. Tu nu ești Biscione.

— Eu, miline, a spus Gosto, înbușindu-și glasul în saltea, o să-l rog pe Părinte să mă lase să mă scald la Piana. A spus că nu nu fugim pe ascuns, o dată ne lasă acolo. Știu un ochi de apă curată ca o fîntînă, unde se duc fetele. Le-am văzut odată cînd aveau pe ele numai cămășile. Ii spun că ducem acolo izmenele și apoi dăm o fugă și ajungem la scaldătoreala fetelor. Părintele ne lasă să ne ducem acolo ca să ne spălăm, dacă luăm și izmenele, și așa o să ne lase să stăm cît vrem.

— Cum ai făcut, Gosto, ca să le vezi pe fete? Nu prea se lasă.

— Sînt niste trestii pe malul rîului: poți ajunge pe aproape fără să te vadă. Roaș-i și tu pe Părinte, așa o să ne dea voie. Și tu ai nevoie să te speli.

— Ești un dobitoc, Gosto. Bătătura am terminat-o; miline adunăm mătura. Vin și lucrătorii și ne ducem la cîmp înainte de-a se lumina de zău. Tocmai miline să ne lase să ne ducem l O să cărăm, în schimb, atît de multe coșuri, încît baia o s-o facem cu cămășa pe noi. Va trebui să muncească și Biscione, miline.

Gosto a scos un suspin și s-a întors pe partea cealaltă, cu zgomot. În șură se azeaua troznitori înăbușite, rozături, filfilii. Biscione nu se cîntea.

— O să ne ducem altă dată și cu Biscione, a șușotit Rico. Și după o tăcere; Fetele vin întotdeauna?

— Dacă vine și Biscione, Părintele o să priceapă. Azi s-a și răzvrătit. E în stare să intre în vorbă cu fetele, și atunci eu nu mai vin, a bombănit Gosto.

— Cum sînt fetele? Se vede?

— Nu, pentru că au cămășa pe ele. Dar li se văd picioarele. Cele mari le au albe ca untul.

— Biscione a văzut-o pe una cu un bărbat, atunci cînd s-a dus să strosească strugurii la familia Rossi. Spunea că stăteau culcați în dosul murilor, în Poiană, spre seară, și făceau cum face cîinii. A auzit-o pe femeie rîzînd.

— Cînd?

— Anul trecut, de sfîntul Rozariu.

— Păcătuieste, Biscione. De ce nu i-a spus Părintelui? Numai noi trebuie să ne spovedim de păcate?

— Și apoi bărbatul s-a dus și femeia l-a văzut pe el și spune că l-a lăsat și pe el s-o îmbrățișeze în iarbă. Vocea înăbușită și ațîțată a lui Rico s-a transformat într-un hohot de ris reținut.

— Oh, a mugit Gosto, înfundîndu-și gura în pernă.

— Mie Biscione mi-a dat, o dată, o țigară, a spus din nou Rico, în șoaptă.

— Ai fumut?

— Sigur că da.

Din nou vîrtejul îndepărtat al muzicii a răsunat printre copaci. Rico a așteptat să se piardă în cîntecul greierilor, și după aceea a repetat hotărît:

— Sigur că da. Și mi-a spus că Părintele nu are gușă doar pentru că mestecă mazăre de țigară. Ii vezi pe Profesor, care fumează pipă; nu are gușă ca tine. Tu trebuie să fumezi ca să te vindecî. O să fumez și eu ca să nu fac gușă.

— Dar Biscione n-a avut niciodată gușă.

— Tocmai pentru că fumează. Mi-a spus că Părintele nu ne lasă să fumăm pentru că așa o să facem gușă, și nimeni n-o să ne mai dea de lucru în altă parte decît aici.

— Dar femeile, care nu fumează, doar nu au toate gușă.

— La femeie e altfel, ș-apoi o dată, pe șosea, a trecut una în trăsura, care venea de la Canelli și am văzut că fuma.

După o vreme Gosto a spus, abia articulând cuvintele:  
 — Ai să vezi că în noaptea asta nu mă fuge ca duminică. Dacă Părintele bagă de seamă, nu-l mai lasă să intre. Din cauza asta s-a-nconrat astăzi cu Părintele.  
 — Biscione o șterge când vrea și se întoarce întotdeauna, a spus Rico sigur de el, chiar dacă o să-l pîndesti ca duminică.  
 — Dar se dusese să danseze.  
 — Dobitocule. Cum vrei să-l lasă să intre în sala de dans pe unul desculț?  
 S-a dus. În schimb, să vadă vagoanele menajeriei, și spune că sînt acolo multe alte lucruri, dar asta este cel mai frumos.  
 — E adevărat?  
 — E acolo o femeie îmbrăcată de parcă ar fi goală, într-un maiou care lucește; stă în ușă și cheamă lumea. Înăuntru se aude leul în cușcă și Îmbîlnizitorul care bate cu furca în gratii ca să-l întărească. Spune că scoate niște urlete ca tunetele. Se duc cu toții să-l vadă. Biscione nu putea să intre pentru că se plătesc zece bănuți, dar spune că se aude totuși de-afară, pînă și Îmbîlnizitorul care vorbește cu leul și femeia cînd dansează. Se simte pînă și mirosul de sălbăticiune al fînului așternut, altul decît al nostru. Apoi, cînd închideau, Biscione a vorbit cu Îmbîlnizitorul. Spune că poartă cizme și brățări de piele. E un ungur care se pricepe la lei de parcă ar fi boi. S-a dus puțin și la tir și a tras patru gloanțe în penele din țintă, toate în centru. Și spune că ridea și vorbea cu fetele în ungurești și că femeia a venit așa goală în maiou ăla, să-l ia, și el a fugit după ea cu bicul pînă la vagonul în care dorm.  
 — E adevărat că femeia are numai un maiou pe ea? a mugi Gosto pe șoptite, în tăcerea din jur.

III.

La o explozie mai puternică a muzicii Biscione a ridicat brusc capul. În noaptea pustie tumultul acela amestecul domina singur vîntul. A stat nemișcat, holbînd ochii, și curînd a deslușit pereții imenși, profilul vag al uneltelor, al sacilor și ștuleților atîrnînd. De pe saltea suiera respirația accelerată a lui Gosto.

Biscione s-a ridicat cu grăia și a sărit pe fereastră. Afară, noaptea era răcoasă și adîncă. S-a uitat în sus printre copiii plini de stele, ca să fie sigur că nu era tirziu. Nu a auzit greierii cîntînd. A alergat ușor prin curte la ușa Preotului. Fugind își strîngea cu o mînă pantalonii pe picior.

Ajunș la ușă, a privit în jurul și capul în jos, trăgînd cu urechea. În vîzuet care se îndepărta odată cu vîntul, muzica încetase. Nu se auzea nimic, nici măcar prelingerea picăturilor de la pompa. Ar fi fost nevoie de strigătul unui bețiv pe stradă, de urletul unui cîine, de orice: însă noaptea părea pustie, suspendată, vrăsmășă, și urechile lui Biscione viau, parca în așteptare.

Lîngă ușă, s-a uitat în jur, aplecat, cu cosurul în mînă. L-a încercat o clipă în umbra zidului. Are rece, lama mare, încovalită, dar mînerul neted de corn, rupt la cap, păstră căldura pantalonilor. Rîzînd, Biscione și-l-a trecut pe la gît, și răceala lamei l-a înflorat. Apoi l-a ridicat în aer cu braț sigur. Dacă Preotul ar fi avut gîsă ca a lui Gosto, i-ar și fi rețezat-o. Biscione și-a amintit de ziua cînd tăiasă în două șarpele acela. Ce lovitură. Și cele două bucăți nu conțineau să se zbată. Lui Biscione i-a scăpat un șclăielă.

A împins ușa. Era încovalită. « Lepădătura, nu are încredere în nimeni », a șuierat dîndu-se înapoi, și a fugit la fereastră. Era larg deschisă. Biscione s-a aplecat și i-l-a pîrît că nu aude nimic, în beznă. Greierii strigau cît puteau. Altfelva nu se auzea. « Dacă nu-l trezesc greierii, nimeni nu mă trezește. Numai dacă nu încep să strige bețivii. » Din întineric s-a auzit un scriștîit ușor — poate copaci

în vînt —, și lui Biscione i-a scăpat cosorul din mînă. L-a prins din zbor, aproape de pămînt, într-o încordare și un gemăt: aplecîndu-se, își lovise fruntea de pervazul ferestrei. I-l-a pîrît că totul se prăbușește: noaptea, stelele, în întineric. A căzut în genunchi, sub fereastră, și a rămas prostît frecîndu-și lovitură, gîfînd înăbușit.

Nu s-a clintit nimic în încăpere. « Să dea Dumnezeu să nu mă fi auzit. » Apoi s-a ridicat din nou, ascultînd. A sărit pervazul ferestrei.

După ce a atins cu picioarele cărămizile reci, a înaintat pe dibuite, stringînd din ochi ca să se obișnuiască mai repede. S-a oprit dintr-odată, ținînd de un urlet nesfîrșit, în noapte, departe. Stringînd cosurul, și-a ascuțit privirea în întineric. S-a întors spre fereastră. În penumbră a zărit primele cărămizi sub pervazul ferestrei, un scaun pe colț, vag, dalupai. S-a întors: iată pata alba a patului. Și-a ținut răsuflarea și a mai înaintat un pas. S-a apins brusc becul și lumina l-a inundat din cap pînă-n picioare.

Prept în pat, cu un picior jos, Părintele cu părul vlvoi, se holba la el, cu o mînă încă pe comutator. Cămășa lungă deschisă îi dezvela piciorul osos, întins între cuverturile aruncate de-o parte, căutînd pardoseala. Și-a ridicat stînga de pe piept și-a întins-o spre Biscione care a virit, în grabă, cosorul în pantaloni.

— Ce cauți, ucigașule?

Biscione își arunca privirile în toate părțile ca să poată fugi și să sară în curte. S-a scapă în întineric. Dar a simțit cosorul rece alunecîndu-i pe picior în jos. Împiedicîndu-l să fugă.

— Nu-o să scapi, striga Preotul, sărînd din pat și zburînd în cămeșoiul alb, n-o să scapi cît o trăi eu. Unde voiai să spargi? S-a aruncat asupra lui și l-a zgîlfîit Biscione s-a rîsuscit, încercînd să scape. Stai aici. Stai aici. De la o noapte la alta ne facem mai hoți. Ce ai la picioare? Biscione a încercat să se arunce la pămînt, stringînd din dinți și mugînd. Dar Preotul l-a smuls de jos cu un pumn și, aplecîndu-se a ridicat urechea ce căzuse fără voie. Pungase, umbil la miezul nopții cu cosorul la tine. Ce voiai să spargi aici cu asta? Te îndelneticești cu spargeriile, ai?

— Eu nu vream să sparg la nimeni, a scîncit Biscione, apucat din spate, lîngă masă, unde căzuse gîfînd.

— Din două, una: cu cosorul ori faci o spargere, ori omori pe cineva. Pentru tine nu-i încă nimeni de omorît; ce cauți aici, înăuntru?

S-a uitat unul la altul orbiți de lumina crudă: Preotul, chior, zbîrlit, în cămașa aceea ce părea bătută de vînt; Biscione, gîfînd, moale ca și pantalonii ce-l trăgeau la pămînt. S-au privit mult. Pe buzele lui Biscione a fluturat un rînjit dușmănos. Preotul avea păr pînă și în șanțul gîtului.

La rînjitul acela ochii Preotului au fulgerat. S-a scuturat ca de un fior. Și-a rotit capul în toate părțile, pierdut. Apoi a ridicat ochii cu o privire dură, a schimbat mîna în care ținea cosurul și și-a făcut o cruce mare, neștiind cum să-și împeuneze, minile. Biscione stătea atent, cu fruntea plecată.

— Nu te mișcă, i-a mormăit iute Preotul. Și a fugit la fereastră și a privit afară. Apoi a închis-o. S-a întors lîngă pat și și-a căutat izmenele. Nu te mișcă, a repetat amenințător. A așezat cosurul pe noptieră: și-a pus izmenele, trăgînd grăbit de ele, apoi și-a căutat sutana. Și-a petrecut-o foarte repede peste cap, scoțîndu-l repede ca să se uite la Biscione, care nu se mișca de lîngă masă, ci se sprijinea de ea și urmărea fiecare gest al Preotului cu umbra aceea de dispreț de mai înainte.

— Nu-i nimic de fri, prostănăcule, a spus Preotul, apropiindu-se de el, îmbrăcat. Biscione s-a aplecat într-o parte ca și cînd ar fi vrut să se apere de o lovitură.



— Ingenunchează, a răcnit Preotul, ridicind pumnul. Nesocotitul, Ingenunchează, pentru că ai putea muri chiar în noaptea asta.

Biscione s-a lăsat să alunce la pământ și și-a lovit genunchii de cărămizi. A văzut picioarele nudorose ale Preotului și, privind pe furis în sus, ochii aplecați indignați.

— Mă căiesc Doamne Dumnezeule

— Mă căiesc Doamne Dumnezeule

— de groaznicul gînd ce-am avut

— de groaznicul gînd ce-am avut

— împotriva binefăcătorului meu

— împotriva binefăcătorului meu

— și îți mulțumesc că m-ai salvat

— și îți mulțumesc că m-ai salvat

— în nemărginita ta milă

— în nemărginita ta milă

— de moartea sufletului

— de moartea sufletului.

— Fă-ți semnul crucii acum și spune rugăciunea de pocăință.

Biscione și-a împreunat minile la plept, și-a aplecat capul și a început să murmure în sine sa, cu evlavie. Preotul îi ținea brațul întins de-asupra capului, și urmărea. După ce Biscione a ridicat din nou capul, i-a făcut, sever, pe frunte, semnul Ierihai.

— Măcar atît, a spus gîfînd. Să sperăm că-ți este de folos. Sîmbătă te vei spovedi din nou cu ceilalți, ne-am înțeles? și atunci o să faci spovedania generală și-o să vedem ce ți se cuvine. Vei spune cîci *pater, ave și gloria*, în fiecare seară plină sîmbătă.

Biscione se ridicase și se bătea cu minile împreunate peste brațe, privindul neliniștit pe Preot, care-și ștergea fruntea.

— Pe mine voiai să mă omori, vagabondule? Păi tu știi că numai cu gîndul, și păcătul de moarte! Să-i mulțumim lui Dumnezeu c-a vrut să mă salveze și să te salveze. Dar ce te-a apucat? Nici măcar tu nu știi. Toate astea numai pentru că nu te las să fumezi?

Biscione, tot neliniștit, l-a lăsat să vorbească, apoi a spus ursuz, privind pe fereastră Intunecată:

— Sîmbătă nu mai sînt aici.

— Cum...?

— V-am mai spus-o, Părinte. Eu plec de-aici.

— Unde vrei să te duci?

— Un loc, găsesc eu, dar aici nu mai stau.

Dar unde vrei să te duci, vagabondule? Cu ceea ce ai făcut și ce vei mai face? Așa te căiești tu, așa-ți schimbi năraul? Dumnezeu te aude, ticălosule. Dacă nu te ține Părintele, cine vrei să te mai țină? Vrei cu adevărat să mori într-un șant? Tocmai mine, cînd încep strînsul recoltei și cu păcatul mortal în suflet? Potolește-te, Biscione, nu-ți ajută s-o ștergi. În fața mea ești terat, dar Dumnezeu te cheamă să dai socoteala și să-ți schimbi viața.

— Plec, pentru că aici trăim ca animalele.

— Cum ca animalele?

— Ca animalele. Spuneți-le oricum lui Gosto și lui Rico, în fața oricui: dar pe mine, timpit și mort de foame în fața Profesorului nu trebuia să mă facă. Eu muncesc la fel ca ceilalți, mai mult decît ceilalți pentru că nu sînt prost; dar cînd am terminat, am terminat, și vreau să mă odihnesc, cum se odihnește Pro-

fesorul și cum se odihnesc toți; și, dacă am chef, să fumez, să trec prin sat, după ce se termină ziua, ca toți lucrătorii. Mă căiesc pentru noaptea asta și nu voi mai face așa ceva, dar nu sînt atît de prost să mă lucrez pentru cine nu mă plătește.

— Biscione, a strigat Preotul, te-ai căit și te mai gîndești la răsplătă? În felul asta te temi tu de Dumnezeu? la vîrsta ta?

— Eu nu voiam să fur nimic, a spus din nou Biscione, și dacă sînt tînr nu este vina mea. Lucrez ca oricine, cînd e vremea, și vreau să mi se plătească atît cît mi se cuvine.

— Dar pentru ce mîncîci, pentru locul unde dormi, pentru ce pui pe tine, nu te crezi plătit cît trebuie?

— Nu că n-ar ajunge. De mîncare le dați și lucrătorilor. Și le dați să bea și un rachiu, și nouă nu ne dați. Dormitul nu costă. Și pantalonii vi-i dau gata ruști, din mîla. Rico fiind mai scund intră de două ori în ei și a trebuit să-i taie. Eu nu sînt mulțumit.

Preotul s-a dus încet spre fereastră și a deschis-o. În căldura sufocantă a pătruns adierea proaspătă a nopții. În curte dreptunghiul de lumină s-a prelungit încert, în respirația ușoară a nopții, înfiorată de bufnituri și trîliri îndepărtate.

— Ascultă Biscione, tu ești un nenorocit; nu ai pe năicări o familie, nu ai pe nimeni, vii de la spital. Nu te gîndi acum la Profesor. Voi nu sînteți copiii domnilor care vin la repetiție. Aici găști o casă, învațați o meserie, aveți sub ochi un exemplu bun. De ce nu te mulțumesci? De ce nu-i mulțumesci lui Dumnezeu? Crezi, poate, că în altă parte ai găsi de lucru, la vîrsta ta, fără ajutorul nostru? Nenorociri, ai găsi, vicii și ispite. Ceea ce știi să faci ai arătat în seara asta. Ai amenința pe altcineva, care te ține în serios, de data asta.

— Lumea este plină de oameni care amenință și se fac respectați. Cînd cineva este răsplătit, nu îngăduie să fie ispitit.

— Vezi, Biscione, tu, din nenorocire, nu ești prost, dar Dumnezeu ți-ar fi făcut un bine dacă te-ar fi făcut din născare idiot. Pentru munca la cîmp este un noroc să fii sărac cu duhul și să-ți vezi de-ale tale, mulțumindu-i lui Dumnezeu pentru puținul bine ce-l ai...

Nici dumneavoastră, Părinte, nu sînteți idiot, și nu există doar munca la cîmp.

Preotul s-a apropiat străpungîndul cu privirea.

— Ce alte muncă?

— E unul din Plana ce cîștigă patru lire pe zi îngrijind caii celor care fac întreceri în piață. Puțin fin dimineața și seara, și să-i ducă la adăp. A hotărît deja să se ducă cu ei la Alba.

— Uite cum își vîră diavolul coada, a răcnit părintele. Căii circarului, toată ziua să colinză, să te duci la Alba, să trăiești ca un țigan... Da, trebuia să mă gîndesc că de acolo venea... Astea sînt sărbătorile și urmările lor. Ei ți-au dat sfatul cel bun de mai înainte? Te-ai căit ca și mine, te-ai căit. Vagabondule. Și mai îndrăznești să-mi vorbești de răsplătă. Dar răsplătă și-o ia cine munceste, nu cine bate drumurile, cîntînd și dansînd. Și de-ar fi numai asta. La ce alte minuni te-au mai făcut să sperî?

— Minunile le faceți dumneavoastră, Părinte. Cine vorbește de cîntat și de dansat?

— Dar, vagabond nenorocit, tu știi că toți ăia sînt fugiți de-acasă și răufăcători? Dacă o viața pe care o duci aici ești atît de ticălos, ce-o să te faci cu indivizii ăia?

Preotul dădea din mîini congestionat, acoperind cu vocea lui un urlet de cîini și de bețivi care izbucnea în acel răstimp dincolo de copacii de pe șosea. Și Fido



Începuse să latre și să-și zdrăgăne lanțul legat pe sîrmă de gard. Deodată Preotul a alergat la fereastră și a privit cu atenție afară. A bombănit o vreme, cu voce răgușită, și s-a întors din nou spre Biscione, dînd puternic din cap.

— Iată roadele acestui trai, a spus acru, cu voce mai înceată. Asta e tot ce vrei să faci tu? Stofa ai avea, sigur că da. Dar să fii atent că numai cei șmecheri se lasă duși de nas de cei mai șmecheri. N-ai fi tu primul pe care-l pun să muncească din răsuputeri și, cum a trecut sărbătoarea, te aruncă în stradă, fără să-ți dea un ban.

— Oriunde e greu să capeti ce te și cuvine, și pentru asta nu cer dect să flu trec la jumătate de zi muncă. Jumătate plată pînă la culesul viei, de mîncare și de dormit. Pentru că sînt tînr. La semănat ne înțelegem din nou. Duminica liberă și îngăduința de a ieși cînd nu ne presează munca.

Biscione se uita drept în ochii Preotului și-și ținea mîinile vîrîte sub brîu, pe burta goală.

Preotul a spus iute:

— Îți dau duminica, dacă ceri să te fac pârtaș la semănat. Dar mai înți s-auzim ce spune și Starețul.

— Duminica fără plată este ca liturgia fără vin. Iar Starețul sînteți dumneavoastră. Sînt prea tînr ca să mă fac pârtaș. Asta înseamnă că simbăta mă sîndevesc la dumneavoastră.

Preotul și-a troznit degetele.

— Acum e vremea să ne culcăm, Biscione. Vom vorbi despre asta cu Starețul. Lucrurile astea nu se pun la cale noaptea și nu pot...

— Ori ziua, ori noaptea. E deajuns să cădem la învoială. Asta înseamnă că eu am fugit și m-am întors la strînsul recoltei fiindcă era nevoie de brațe de muncă și m-ați luat cu ziua. Ca să mă scăpați de ispite. E ceva care nu merge?

Preotul s-a dus încet să ia cosorul de pe noptieră și s-a întors din nou lîngă masă. — Biscione, nenorocitul, ai merita să-ți dau cu el în cap. I l-a întins, spunînd: Du-te să te culci, și punei la loc.

De ce? Părinte, și și-a vîrît lama la brîu. Apoi s-a întors, a privit în jur, și a revenit hotărît lîngă masă. Dar asta este o liturgie fără vin, Părinte.

— Ce e?

Biscione a rînit:

— Înțelegerile încheiate cu un pahar sînt cele mai bune.

Și nu s-a clintit.

— Vagabond nenorocit, a răbufnit Preotul. La ora asta. Tocmai tu nu te-ncrezi? Dar s-a dus la dulap și a scos o sticlă și un paharel. S-a întors la masă și a turnat vin, negru. Dă-l peste cap, pentru că eu mîine țîn liturgia. Și e trecut de miezul nopții.

În vreme ce Biscione sorbea, dinspre fereastră a răsturnat un alt urlet și lovituri de picior în gard, pe care urletele înnebunite ale lui Fido de-abia le acoperea.

IV.

De la măsuta de fier la care se asezase, Profesorul a ascultat cum se stinge zăngănind ultima melodie de dans în piață, mai vibrîndă și zgometoasă ca oricînd. Bubuîtul tromboanelor a acoperit șuierul clarinetelor, a scos din minți cimbele, trompetele s-au adunat și s-au desfășurat într-un țuît sfîșior, și totul a tăcut pe neașteptate, într-un zvon sopțit și sfîșior, de parcă glăsură melodice, ajuns la apogeu, s-ar fi prăbușit la pămînt, zbrîlnind.

În noaptea răcoroasă înmăuiată de vin a reînscut forfoteala clienților. În încăperea mare, cloctind de vorbe, te sufoca. Pe lîngă zbrîerătele ce cutremurau per-

delele groase de fum, te trăznea și sudoarea. În jurul meselor flecăreau grupuri de căruțași cu brîie de lînă roșie, țărani bătrîni cu părul căzut peste ochi, tineri îmbrăcați alurea, cu pahare în mîini, buze sugătoare, izbitoriți cu palma în mese, urlete, cărți aruncate, plajie de vin. Afară era sărbătoare, ce Dumnezeu. La locul său de lîngă ușă, Profesorul se răcoarea lîpindu-și mîna de sticluta goală de bere, cu zîmbetul lui îmbufnat, sprîjîindu-se de perete. Printre penumbra și spinări, plutea chelnerița ursuză. Era o femeie vîjioasă, cu oase mari și cu goluri puternice, care, turnînd vinul din sticle sau damigie rupte, avea pe gură o grimasă de dispreț, de parcă vinul și sărbătoarea și totul ar fi fost dezgustător. Îi săltau soldurile ori de cîte ori își îndrepta corpul și Profesorul făcea ochii mici.

De partea cealaltă a ușii, afară, unde Profesorul vedea cum cade lumina roșietică a lămpii agățate în arbitrar. Începuse o ceartă între doi țărani cu voci apăsătoare. Nu se mișcau: se azeau doar, în zămetul nedeslîșit de trompete și de strigăte și imensul trospet interminabil, răsundînd însulele înfundate, obositoare, precum gîfîitul unei perechi de boi. Au continuat o vreme, încapătîndu-se, printre chemări îndepărtate ce se căutau, și bufnituri, pînă cînd chelnerița s-a arătat în prag și a început să-i ocărăscă, cu o voce ascuțită, ca să-i alunge în altă parte. Atunci s-a lăsat o mare liniște, în care numai glasul minios al unei trompete s-a ridicat, cine știe de unde, și cei doi țărani, dînd-o la o parte pe chelneriță, au intrat împleticindu-se, și gravi, braț la braț, au ochit o masă în fundul încăperii.

Chelnerița a rămas o clipă în ușă, cu soldul la două palme de obrazul Profesorului, întinzînd gîtul în lumina ușii, privind spre penumbra abită de flăcările legănate ale lămpii cu acetilenă. Și-a scos și Profesorul capul, ca să tragă cu ochiul printre sold și ușorul ușii, și chelnerița s-a aplecat ursuză și i-a privit mîinile, încruntîndu-se și bombănînd:

— Scuzăți-mă.

— Mă lăsați fără aer, a bolborosit Profesorul

— Nu aerul lipsește, a replicat chelnerița, întorcîndu-se spre locul de unde o chemase cineva.

Odăta cu lăsarea nopții, hruitul de-afară se făcea mai puțin asurzitor. Doar vreun bubiut pierdut de muzică își mai ridica glasul în forfota mîrîndă, și reamînd-o murea. Dar se stingeau lămpile și piașa se golea. În depărtare, pe potecile colinelor, începeau să se audă chemări nesigure, plutind în vînt. În încăperea era mai puțină lumină și mai mult fum și mai multă aceală de vin și o vorbărie surdă.

Profesorul își aprinsese pipa, vîrîndu-și-o între dinții sănătoși, și privea fiecare lucru prin fumul acela, cu ochii micșorați. Chelnerița venise să stea de cealaltă parte a ușii, întoarsă spre stradă, aruncînd priviri neliniștite la fiecare țîrșit, cu o mîină pe genunchii puternici. Grimasa ei era riduri de oboseală.

La un moment dat s-a luminat într-un zîmbet. La ușă apăruse o altă femeie, înfășurată într-o manta lungă pînă la pămînt de culoare închisă care se strîngea sub sîn, cu chipul blond înfierbîntat și răvășit.

A sovăit în prag și i-a zîmbit chelneriței.

— Adele, a spus.

Trăgîndu-și genunchii Adele a lăsat-o să treacă printre ea și masă, ca să se azeze la cîț.

— S-a terminat, a suspinat blonda, lîndu-se moale lîngă perete cu ochii închiși. Sînt mai obosită dect un cal.

Adele zîmbea, un zîmbet uscat.

— Parcă eu nu sînt! a spus fără să-și miște buzele. După aceea s-a ridicat să plece, și s-a oprit la ușă căutînd afară cu privirea.

— Nu-i nici o grabă, Adele, în seara asta n-am poftă nici de lapte. Peste tot miroase, în seara asta; ce duhoare e aici! Strigă și put ca animalele. Ele cel puțin nu știu să se spele.

În vreme ce-și întinde picioarele sub masă, i-au apărut pantoforii roșii și, alunecându-i o parte a mantiei, ciorapul roșu, care se întindea mult pe corp pînă la sîn. Surprinsă așa, cu vîlul căzut, părea goală, o falsă goliciune fără viață.

— Îl așteptî mereu, Adele? a întrebat-o fără suflare, privind aiurea în fum. Adele s-a întors însulețită.

— Mă întreb cum ațteori sare din car de cum se lasă seara, și-mi aține tot timpul calea, se așază acolo unde sînteți dumneavoastră, și mă ține pînă cînd casc de somn și-și ascult, mîncînd și rîzînd, pînă se face ziuă, și dacă m-aș lua după el, am și dansa...

Blonda asculta, mîcșîndu-și buza de jos, ridicîndu-și bărbia necăjită. — ...Vine ziua Sfîntului Rocco, și nu-l mai vîd. Trece repede, beat, în căruța sa, colindă prin toate cîrciumile din vale, doarme sub cerul liber, dar cît timp ține sîrbătorea și există o cîrciumă, pe-ai ci nu trece nici dac-ar muri. Peste tot se duce să bea, numai aici nu. Nu-i trece prin cap că eu tot îl mai aștept. Dar mă întreb și eu: vinul nu e la fel peste tot? Ce l s-ar întîmpla de-ar veni aici? L-ar costa mai puțin.

— Nici un bărbat nu se uită la cît chețulește, cînd vrea să se distreze. Și nu le place vinul de-acasă. De nu s-ar întoarce nici dimineață, cînd nu îndrăgesc să se-arat, îi doare capul și ne vorbesc smiorcîndu-se. Sîntem niște proaste că le dăm să bea și cafeaua.

— Nu. I-am luat încă de bărbat și nu pot să-i poruncesc, a mormăit Adele. Dar dacă vine și ziua aia, cafeaua i-o macin în cap vagabondului ăluia. În șanțuri o să doarmă cu mine.

Cealaltă abia a zîmbit.

— Crede-mă pe mine, că sînt pățită: dacă acum ți mai este rușine și se duce în altă parte să bea, odată înșurat n-o să-i mai fie.

Blonda și-a deschis mantia și i-a fluturat pulpana prin fața obrajilor supti. Vîrîtă în roșul acela spălăcit, cu părul vaporos care se mișca la gestul ei, cu buzele prea rujațe tîguitate ca să sufle, părea o întrupare de almanah și unele grupuri din încăperea o fixau, apropiindu-și capul, și șușoteau. Pufăind în pipă cu capul într-o parte, Profesorul nu conțenea s-o privească pe furiș și să asculte, și să-și înghită discret saliva.

— Pentru mine Sfîntul Rocco e tot anul, a oftat blonda. Și tot timpul sîntem prin șanțuri, pe drumuri, într-o căruță care horducă prin ploaie. Cărușul tău, cel puțin, umblă singur și tu îl aștepți cîminte. Nu ești silită să-l urmezi zi și noapte, și să nu cunoști pe nimeni, nicăieri, ca noi, și să ai drept tovarăși două fiare puternice, care toată ziua se murdăresc și mîncîncă, se murdăresc și mîncîncă, și trebuie să le cureți și să le dai de mîncare, că altfel se îmbolnăvesc și nu mai avem nici noi cît mîncă. Nu se gîndește decît la animalele lui, și dacă plouă trebuie să ieși să le acoperi cușca, dacă nu ai bani trebuie să faci rost pentru ele, dacă așa naște un copil l-ar mîncă ele...

Profesorul n-a clipit.

— ...Și așa trece totul cu vederea dacă n-ai duhoarea asta, a continuat oftînd. De șase ani nu am parte decît de duhoarea asta. Și peste tot oamenii put: muzică, gâlăgie, fețe roșii de bețivi, oameni care cască gura, care strigă, care beau. Dacă e vară, miros de sudoare, dacă e iarnă miros de gheață. În unele nopți și-n pînă put sînt mirosul asta. El mi-l aduce; el care, de cum ne-am oprit, alegă să-și umple burta cu vin, să se frece de toți, și-și petrece foarte bine nopțile prin șanțuri, l-a intrat în pielea mirosul asta de animal sălbatic, pute mai rău decît leul...

Adele se repezise la ușă auzind huzul zgomotos al unui car și blonda continuă să vorbească întorsă spre Profesor:

— ...Nu înțeleg cum de mai reușesc să dorm noaptea lîngă el; aș putea foarte bine să dorm în cușcă, dar acum probabil că put și eu la fel. Bunăoară, de ce am venit aici, acum, de ce? A privit în jur cu ochii larg deschiși. Vin și sudoare. Nu sînt decît bețivi. Dă-mi lapte, Adele. Put și eu, put.

Profesorul și-a bătut pipa de fundul palmei și și-a sters fruntea, fără să răspundă. Adele s-a întors de la ușă și a privit-o pe blonda, cu gîndul aiurea.

— A trecut, a spus într-un suflot.

— Cine? Oh, cărușul tău. Vezi, așa e.

— Dar erau patru inși și biciuiau calul. S-au și îmbătat și se duc să mai bea ceva. Blonda i-a luat mîna care-i înțepenise pe masă, și i-a spus fără să se tulbure: — Consolă-ze-te, Adele, al meu, pe care l-am luat de bărbat, l-a părăsit chiar și pe el, a stat seară, la mijlocul spectacolului. A trebuit să-i biciuiesc eu. Mi-am vîrsat focul. Mi se părea că-l bat pe el, și că mă răz bun pe toată mizeria asta. Cine știe în ce hal mi se întoarce mîine dimineață; în satul ăsta voi, femeile, nu vă spălați. Hai, du-te și adu-mi laptele, mai bine.

După ce Adele se îndepărtase furioasă, Profesorul și-a dres glasul și a spus: — Dar nu vă e cald în maioul acela?

Blonda l-a privit pe sub gene, și-a descheiat mantia, și-a lăsat ochii spre sîn, și a răspuns:

— Ați vrea să umblu fără el?

După un răstimp Profesorul a spus din nou:

— Nu mi se pare că dumneavoastră ați mîrosi rău.

— Ce știți dumneavoastră? l-a întrebat blonda.

După ce Adele s-a întors cu o ceașcă mare de lapte, blonda a întrebat-o somnoroasă:

— Domnul ăsta te-a pipăit vreodată?

Adele s-a uitat cu răutate la Profesor care se holba la ea, și arătîndu-și dinții ca un cal a strîmbat din gură:

— Ță! E Profesorul: stă la călugări.

Blonda, făcînd ochii mari, în timp ce-și bea laptele, și-a acoperit cu ceașca o umbră de grîmășă.

— Voiam să flu sigură, a spus grav după ce a terminat de băut. Apoi și-a pus mantia pe umeri.

— Domnule, acumă dacă doriți, să ieșim să luăm aer. Cu maioul ăsta ți mi este într-adevăr foarte cald.



Preotul a stins lumina și a ieșit în curtea întunecoasă. Sub copacii care ascundeau șoseaua, l-a auzit pe Fido șchelălăind, și lanțul smucit îi vibra pînă-n creieri. L-a chemat cu un fluierat ușor și cîinele, catapultă neagră, i s-a aruncat cu labele pe burță, gudurîndu-se.

— Cîminte, Fido, a murmurat Preotul. Și în tine a intrat diavolul. Fii cîminte, în nopțile astea trebuie să stai acasă.

Fido, frecăndu-se de mîna lui, îi întindea gîtul ca să fie dezlegat și chelălăia de nerăbdare. Preotul l-a dat labele jos și s-a desprins, spunîndu-i din nou:

— Fii cîminte. Stai de pază și dă tu exemplul cel bun.

Smucind lanțul, Fido încerca să ajungă din urmă umbra întunecată care pleca, și pe jumătate sugrumat, căzînd din nou, zvîrcolindu-se, scotea lătrături stîlșe.



Preotul s-a dus la fereastra surii și a căutat pe dibuite felinarul. L-a aprins, aplecându-se până la pământ, și după aceea s-a îndreptat cu mîna întinsă, aruncînd pe neașteptate lumină în încăperea mare, peste saltelele de paie. Umbre mari au început să joace și un amestec acru de ierburî uscate, îngrășăminte și sudoare, l-a împorocșat pe Preot în față. «Nu s-au spălat, miranilor!» Trupurile pe jumătate goale, descoperite, tremurau galbene și turtite. Rico domnea ghemuit și răscut, cu fața la saltea cu cotelul întors ridicat în sus. Gosto, cu pantalonii descheiați pe burta, cu fața la tavan și gura căscată, scoțînd un șuierat bolborosit din gura umflată și vinetie, ca o țiftă menită să-l sufocă. Pe ultimul culcuș, Biscione sta întins pe o coapsă, tot în pantaloni, cu pleoapele strîmte. Încrêțite din pricina luminii. «Aia doarme, acum cum dorm și eu», a bombănit Preotul. Pentru prima dată și-a dat seama că pe obraji lui Biscione apăruseră peste roșii de tuleie. Sau poate că era răsfrîngerea luminii.

A ridicat felinarul trecînd cu tivirea peste saci, peste sticleții ușați, peste tăgășii coaselor îngrămădite în colț, și a ajuns pînă la el. În nemiscarea nopții, sunetul potolii al unui cîntec, de la vreo fermă îndepărtată, o voce gravă și viguroasă ce n-a tulburat tăcerea și s-a stins încet, încet pierzîndu-se. Acela cel puțin petrecea singur de Sfîntul Rocco.

Scuturîndu-se, Preotul a lăsat jos felinarul și s-a întors spre grajd. În aripa crucișă a fermei, sub finar, se ridica zidul scund alb și gol, al grajdului. Preotul a dat colțul și, ridicînd felinarul, a împins lemnul mîncat al porții.

Totul era liniștit. În penumbra adîncă. Cei doi boi rumegau întinși în voie pe fin, dincolo de prag. Abia și-au mișcat urechile la vivrea neașteptată a luminii, și au continuat să privească în gol, boturile lor mari mișcîndu-se în ritmul egal și liniștit al mandulelor.

Preotul a așezat felinarul pe fereastra joasă. Dincolo de gratii cercul de lumină a dat la iveală pămîntul tare al bătăturii, ici și colo pătât și întunecat de udătura de mai înainte. În loc de duzi bătătura era străjuită de un zid de beznă.

Cu furca în mînă Preotul a venit pînă în prag și l-a imboldit pe bou în spinare. Animalul a întors capul, liniștit, cu un dîclinet de lanțuri. Atunci Preotul l-a împuns cu furca, din nou, ca să-l scoale; icînd, pufînd și lovindu-și botul de iesele, boul s-a ridicat pe genunchii din fața; apoi, după din coadă, și-a îndălat coapsele mari, pline de noroi.

— Îngălatule, a spus Preotul. Ești mai murdar decît băieții aia.

Opintîndu-se în prag cu piciorul gol, a băgat furca în finul de lîngă copite, unea paiele erau frămîntate, și a luat o grămadă negricioasă. Apucînd coada cu amîndouă mîinile, s-a dus spre butoișul din spate și a aruncat ce era în furcă, cu un suspin de ușurare. S-a întors din nou cu o furcă de paie pe care a aruncat-o și a așezat-o sub bou. Îndată ce Părintele isprăvisse treaba, animalul fără să conștienteze să dea din madibule și-a îndoit picioarele și s-a așezat din nou. În toată vremea asta, celălalt bou a privit în gol, mestecînd într-una.

În căldura sufocantă Preotul s-a dus pînă la fereastră, și a stins felinarul și s-a uitat afară printre zăbrele, în noapte. De pe întinderea vagă a bătăturii se înălța, amestecîndu-se cu întinericul, duhoarea pe care aerul proaspăt al nopții n-o risipise încă. Începea atunci să cadă roua, și ea trebuia să îmbeie terenul întîrîndu-l fără să-l crape. Nelinîștit Preotul a aruncat o ultimă privire la masele șterse ale boilor care abia se desprindeau din umbră și, apropiindu-se de ușa cea mare, a tras bara care ținea obloanele, și s-a strecurat afară. Nu făcuse decît un pas ca să încerce cu piciorul spațiul bătătorit, cînd a zărit, în lumina nesigură a steleror, o răptură omească ce se mișca la marginea gunoștiți, căuțînd cărearea.

— Cine-i acolo? a exclamat.

După o clipă de tăcere umbra necîntită a spus:

— Nu-i chip să vă păcălească cineva, Părinte, eu sînt.

Și a sărit jos, în bătătura. Călcînd cu picioarele peste locul bătut, s-a apropiat sprinten ieșindu-l în fața Preotului care abia a apucat să-l strige:

— Pe margine, Professore, dar acesta, într-o clipă, a fost lîngă el.

— Nu-i nimic, a spus Profesorul, lîpînd. Noroi, escremente și rouă, sînt elementele nopții.

— Ba este, a bombănit Preotul, că-mi strică munca cu pantofii. La ora asta colindați? Vă credea de mult în pat.

Profesorul s-a uitat la toate cîte erau în jur, trăgînd aerul pe nări. Și-a înălțat capul spre cerul negru și a inspirat din nou. A privit umbra întunecată a Preotului care pornise spre fereastra grajdului. A auzit sfîrșitul unui chibrit și la luminia neașteptată l-a văzut pe Preot întîrînd în bătătură, protejînd cu mîna flăcărui tremurîndă a chibritului; și aplecîndu-se spre pămînt, îndepărtîndu-și cu piciorul gol sutana, ca să cerceteze cum e terenul.

— Și dumneavoastră petreceți seara sau dimineața, Părinte? A îndrăznit să-l întrebze cu o veselie vibrantă în glas.

— Dumneavoastră mi se pare că ați petrecut toată noaptea, a bombănit răspunsul.

Putîna lumină s-a clătinat disperată, și pierind, bezna s-a strîns în jur și mai neagră.

— Nu v-ați dus să vă culcați? s-a repezit vorba ridicîndu-se iar.

— Prea mare hărmălaie de bețivi și de sîrbătoare, prea mult cîntec de greieri, prea mult căldură, a venit agitat răspunsul. Apropo, a spus din nou, nu mi-am dat seama că greierii au tăcut și că s-a făcut aproape frig: oare cei-asta?

— E că au și venit zorile, i-a lămurit Preotul venind lîngă el.

— Oare? Ce repede trec nopțile de vară.

— Mai ales în ziua de Sfîntul Rocco. Așa spun și lucrătorii care adorm dimineața pe ogor.

— În ceea ce mă privește nu mi-e somn de loc și sînt foarte treaz. Nu mai mi-e somn și mi se pare că am descoperit că noaptea îmboldeste toate simțurile.

— De-asta se obișnuiește și se doarmă noaptea.

— E un păcat, Părinte.

Acum deslușeau amîndoi în noapte contururile întunecate ale lucrurilor. Sprînjindu-se de peretele pietros al grajdului aveau în fața întinderea joasă a bătăturii întunecate în fund de zidul primului ogor ridicat pe care duzi, negri, îl străjuiau. Dincolo de duzi, colina înmense, ce se înălța, se arăta doar ca un gol de stele, ca o rană a cerului, pustie. O pală de vînt agitat, excitant, mirosul aspru al nopții, și frunzele îl însoțeau supuse, șoptînd.

— Eu mă așez aici, a spus Profesorul. Aștept zorile. Și și-a vîrît pipa în gură, sprînjindu-se de pompa de apă. Oricum nu mai pot să întîrzie.

Preotul umbra încolo și-ncoace prin mijlocul bătăturii, preocupat să încerce cu tălpile goale umiditate persistentă a unor porțiuni.

— Dacă soarele de dimineață găsește bălțile astea, mormăia printre dinți, mi le sparge ca pe sticlă. Blestemății aia de băieți, în loc să-l întîndă l-au adunat la un loc. Și-și suga degetul mare, sculpîndu-l repede și duclîndu-l în sus ca să cerceteze adierea.

— Ce pace în noaptea asta, se auzea glasul Profesorului din fum. Nu ponegriți, Părinte.

— Blestematul de Biscione.

— Dar dumneavoastră, Părinte, care vedeți întotdeauna zorile, de ce nu mi-ați spus cîte de frumoase sînt aceste ore de noapte? Atît de misterioase și de liniștite. E o altă lume. Toate lucrurile au alt chip și totul viețuiește în taină. Se întîmplă lucrurile cele mai neașteptate. Chiar și numai dacă respiri, te bucuri. Simți cum te mîngie



întinericul, mirosurile, tăcerea. Te simți mai mare, și în bine și în rău. Te simți bine și singur, și alături de cineva. Până și duhoarea asta îți face plăcere, e proaspătă și călduță, e viguroasă, e omenească. Când te gîndești că noaptea se fac crimele. Ce absurdă e lumea. Noaptea se poate întîmpla orice.

— Nu știați asta?

— Abia acum îmi amintesc că știam asta de cînd eram copil. Dar atunci îmi era frică de întineric.

— Știi ceva, domnule Profesor, a spus Preotul proțăpindu-se în bătătură, mi se pare că aerul proaspăt are asupra dumneavoastră efectul pe care-l are și vinul. Pînă ieri v-am crezut abstinent.

Profesorul s-a uitat o clipă la pipă, apoi a scos un hohot răgușit.

— De fapt, a bolborosit, scuipînd, un vin am băut eu, vinul care se bea numai noaptea... vinul cuetării, a adăugat privind-l. Sînt mulțumit că sînt pe lume, Părinte, a spus din nou, pe neașteptate, ridicîndu-și fața și scuturînd pipă. Dumneavoastră nu aveți niciodată mulțumirea asta?

— Nu de Sfîntul Rocco, din tot anul, și dacă-mi cereați sfatul, vă spuneam să nu căutați pacea și tihna în noaptea asta. Unde dracu le-ați găsit?

Profesorul a scuipat în pămînt.

— Nu le-am căutat, au venit singure la mine, a spus încet și convins, și pe fața care-i răsărea în revărsatul zorilor a trecut o strîmbătură de orgoliu.

Preotul a ridicat din umeri. După aceea și-a întors capul nerăbdător spre colina care se ivea neagră pe cerul palid, și s-a uitat iar să vadă ce-i cu vîntul.

În românește de MARA PAȘCA CHIRIȚESCU

*questo la come vino in quel silenzio.  
Davvero in ha dormito fra le dita  
alle luci improvvisa che è spizzicato  
fuor della cruma. Tu come lo spino,  
l'ultimo strappo a spese di chi muore  
d'una morte volente. L'ho riprova  
allora, ancora caldo, entro la tua  
e ho ripreso la via. Così, andando,  
fra gli alberi spogliati, immaginare  
l'imminente tramonto che darà  
nella notte che l'ultima illusione  
e i timori mi avranno abbandonati.  
e me l'approppio contro una tuffa  
per spezzarmi il cervello.*

*Saluti Pavesi.*

*P.P. Pavesi opera. Spede per e attende  
alla salute.*

ÎNȚIUL MARIN PREDA



@Asociația Ziaristilor Independenți din România



## Obsesiile artistului tânăr

Acum patruzeci de ani, în București năpădiți de neliniștile și vitregiile materiale cauzate de război, clișiva tineri — ispițiți de demonul literaturii — îndrăzneau să sfideze împrejurările, să se împotrivească atrofiei și umilirii spiritului. Confuziile valorilor sub presiunea unui propagandism demagogic, abdicării de la exigențele artei, ei îi opuneau credința de a găsi, mai sigur împreună, soluțiile convenabile propriilor afirmări. S-au întâlnit cu prilejul apariției efemere a revistei « Albatros », dar abia după reducerea sa la tăcere de către cenzură, s-au impus atenției ca un grup distinct, constituit prin opoziție la atmosfera saturată de filistinism. Deși gestul refuzului lua, de voie-de-nevoie, formele unei boeme adesea ostentative, factorul catalizator rămâne anticonformismul Inteligențelor ultragiage, decise să nu se lase amăgite. Emană din atitudinile grupului ceva stenic, incitant, după cum rezultă din notele intime păstrate de la Miron Radu Paraschivescu, pe atunci responsabilul paginii literare a ziarului « Timpul », unde i-a și adăpostit pe cei mai înzebrați dintre exponenții « Albatrosului ». În primăvara lui 1942, *Jurnalul unui cobai* (titlu sub care s-au publicat fragmentar, însemnările lui M.R.P. în « Luceafărul » din 1969) înregistrează, de-a dreptul euforic, contactul cu unul ori cu mai mulți membri ai grupului. « Ultima și cea mai mare din bucuriile mele », consemna la 13 februarie, drept concluzii la repetate conversații cu Geo Dumitrescu. La 16 martie, și mai apăsător: « Astăzi seară, în redacție, o adevărată conspirație a « Jeggilor »: Geo, Tiberiu, Bărbulea, Marin Preda și — colac peste pupuza — Stelaru. Care de care mai poet, care de care mai inspirat, cu un munte de tinerețe în ei, plini de aurul talentului și de sarcăile. Îmi sînt dragi și-l admir. Și mă simt, mereu, una cu ei ».

Paradoxal, între cel Investit total cu creditul admirației, Marin Preda nu publicase încă nici un rînd. Pe semne că în preajma consemnării lui M. R. Paraschivescu, se va fi petrecut momentul revelației relatat mai tirziu chiar de cel în cauză, în *Viața cu o proză la capitolul 37*. O scurtă proză a sa, ajunsă în minile celor din paginile literare de la « Timpul », fusese de ajuns spre a-l descoperi celorlalți și lui însuși. M.R.P. da personal paginilor o lectură publică, fascinat de efectul surprinzător al originalității stilistice, decidînd pe loc trimiteră la tipar, cu recomandarea, expresă către autor: « Domnule, debutezi. Scrie! Dat tot așa, de-asta... Să nu scrii altele, cel puțin o vreme... Mai tirziu lărgști aria, te privește, dar pentru început e bine așa, să te fi de acest filon ».

## Filonul

În două numere consecutive ale « Timpului », miercuri 15 aprilie și joi 16 aprilie 1942, cititorii paginii a doua au putut lua pentru întâia oară act de existența prozatorului Marin Preda, autorul unei schițe intitulată cam agresiv: « Păritul ». Pentru eventualitatea că o singură apariție ar fi trecut neobservată, urmașii, în

ritm aproape metronomic, lună de lună, altele: la 23 mai *Strigoaica*, la 4 iunie *Calul*, la 7 iulie *Salcimul*, la 5 august *Noaptea*, la 22 septembrie *La cîmp* — toate turnate parcă dintr-o respirație, cu mijloace extrem de economice, cristalizări ale unei experiențe lipsite de sentimentalism și cu o viziune detașată a relațiilor dure din lumea țărănească. Asprimea faptelor era, totuși, atenuată pe măsură ce se împlineau comportamente, impulsuri, gesturi mocnite, atmosfera colectivă țesută din amenințări și așteptări misterioase, o imprevizibilă punte între uscată realitate și tălmăcirile fabulosului, abia sugerat, exact cît să împingă închipuirea lectorului din sfera acelor « cazuri » izolate, crispate-dramatic, înspire descifrarea unei umanități marcată înconfundabil de îndelungile confruntări cu propriul său destin.

Este o adevărată performanță pentru Miron Radu Paraschivescu de a fi identificat « dintr-o ochire » unicitatea *filonului* și de a-l fi ambicionat pe tânărul de nici douăzeci de ani să-l exploreze destoinic. Motivarea furnizată în amintirile lui Marin Preda nu pare suficientă: « A continuat lectura cu numeroase pauze ca să ne explice subtilitățile de limbaj, dialogul, intervențiile autorului, ca, ha, ha, era acolo, cu pirlitu-ăa. Il auzea vorbind, vorbeste ca el... a, ha, ha... Vivacitatea verbală, instinctul prozatorului de a se disimula în replicile personajului fac, într-adevăr, autenticitatea acestei buci de debut, și aveau de ce să-l încinte pe M. R. P., chiar să-l ridice pe culmile deliciului sublimat în hohotele participative. Însă mai era ceva, dincolo de adevăzuna veselă, o anume coincidență de undă, făcînd posibilă întuirea capacității noului prozator de a deschide spre viața țărănească o perspectivă inedită, epurată de clișee și în stare să zdruncine snobismele sclifosite ori fals rafinate, prin acea violentă îndreptare a atenției către sat și valorile lui nealterate. Întîmplător sau nu, în zilele debutului lui Marin Preda, M.R.P. cutreiera cîtune moldovenești dintre Tutova și Fălcu, pentru a publica apoi în « Timpul » (între 1—17 mai) o suită de reportaje, inaugurate cu o patetică pledoarie: « Pîinea, această realitate primară și ultimă, pentru care se poartă războaie și se nasc revoluții, noi o avem odată cu pămîntul nostru. Nu știm cît și cum se va fi ogîndind ea în mintea orășanului, a citadinului modern, — dar e sigur că de ea atîrnă totul. Ea singură, pîinea aceasta denumită « cea de toate zilele », păstrează nestricate raporturile noastre cu lumea elementelor. Cu pămîntul, cu apa și cerul. La izvoarele pîinii ne ducem ca la începuturile lumii. Ca la Geneză. Și geneza este undeva în străfunduri în tainicele mîruntaie ale pămîntului, într-o lume învălăuită în tăceri și neguri, o lume a misterioaselor elaborări tridactice, neștiate, deabia bănuite, LA SAT... E o eternă, o permanentă odisee, drumul spre date. Un tîrîm niciodată cunoscut, niciodată epuizat, niciodată sfîrșit. Fiindcă într-una schimbă, într-una același... Acestea e în fond — ca a unui Anteu descins din mit în realitate — reînnoțirea noastră acasă, la țară, la pămînt. La izvorul nesecat al realităților noastre istorice, biologice și sociale, la datele fundamentale, pe care se mișcă întreaga viață a României și de unde pornesc toate zările și drumurile ei viitoare ». Poate nu e exagerat de susținut că M.R.P. « văzuse » în proza lui Marin Preda, din capul locului, reflexul extraordinar, tranșant față de comoditatea stereotipurilor « rurale », voinea scoaterii din anonimat a stratificărilor țărănești — recepționate cu un ochi maturizat în condițiile altor împrejurări și opțiuni decît ale epocii magistral fixată pînă atunci în creșea lui Liviu Rebreanu.

Rebreanu tatonase terenul viitoarelor lui mari romane prin zugrăvirea de tipuri a căror relație cu restul lumii se reflecta în ocara căzută cu un blestem atavic:



«proști». Tocmai pentru a nu fi tratați drept «proști», acționează, se înfruntă, amenință și se încapățânează aprig eroii inecputurilor lui Marin Preda. Primele schimburi de cuvinte din prima sa proză, *Părlit*, declanșează o explozie de orgolii și spirit vindicativ:

— «Asta te bagă în fundul iadului, te bagă la pușcărie, mă, Dumnezeu lui de porc!...

— Bine, Manoleo, da' mie nu-mi vine, mă, să cred ce-am auzit... Cum aiică, s-a întâmplat chiar așa?

— Păi dar!

— Ei! și unde e el acum?

— Dă-l dracului! Da' asta e om, mă? Ai? Om e asta, mă?... Că nu-mi cade el în ghiare, că l-aș bușma eu nițel, ar vedea el pă dracu! Dacă n-ar vedea el pă dracu, să nu-mi mai ziceți mie Manole al Stoichiți. Să-mi ziceți, așa, prost, prostu' (s.n.) ăla dă Manolea...»

Felul de a se «descărcă» de năduf cu ajutorul cuvintelor, duce, inevitabil, gândul la Caragiale. Protagonistul își «joacă» supărarea savuros, incitând într-una curiozitatea asistentei, pentru a avea de ce să îndindă vorba: «Păi nu știți, mă? Mă, ce s-a întâmplat n-a fost cine știe ce...», «Stați să vă spun eu...», «... ca țiganu cînd a ajuns împărțat. Aia e. Da' stați să vedeți!...» «Stați să vedeți acum tărășenia de la cap...» Din digresiune în digresiune, «tărășenia» se clarifică, scena se animă, dinamizată de limbuja vorbitorului-regizor, cu asemenea abilitate de a învia situații, dialoguri, atitudini, încit senzația celor prezenți la spectacol (ca și a martorilor indirecti, prin lectură) este de implicare, pe măsură ce de sub faldurile delicioasei relatări, ies la iveală articulațiile indignării. Miron Radu Paraschivescu reacționase prompt (poate cu o excesivă dispoziție față de pitorescul «zicerii», nu fără a trezi vigilanța autorului, după propriile mărturi; de altminteri, avea să și transcrie episodul în alt registru stilistic ca să-l subsumeze narațiunii mai mari O *adunare liniștită*, partea ultimă: *Casa lui*), foarte sensibil, se știe, la orice proces de demistificare. Iar în cazul acesta, povestirea trucată a lui Manolea, deși stîrșește hazul, vibrează în subteran de neliniștit grave, petrina banalitate a împrejurărilor («ce s-a întâmplat n-a fost cine știe ce») trădează, în fond, semnele unor dezagregări ce amenință integritatea ființei și stabilitatea raporturilor dintre oameni. Neliniștit, presimțind primejdia, eroul refuză să se lase amăgit, pradă aștei «prostiei» invocată cu sarcasmul discreditații. Pornirea lui împotriva «părlitului» de genere-său, «fometos după avere ca altă bidăganie», pînă la pierderea identității («Da' asta e om mă? Ai? Om e asta?»), este alimentată de furia și mai mare pe care l-o provoacă seria dovezilor de a se fi înșelat el însuși, orientîndu-se doar după cumpînderile pămintului («*prostia* a fost că eu m-am uitat la avere»), ca să-și aducă zăpăzita în casă și să ajungă de rîsul satului («și răbdăm, mă răbdăm nu m-apucăm cu el că e tîndăros și mă gîndeam tot așa să nu ne auză lumea»). Tănuțu o vreme, cînd abaterea de la norma etică a colectivității devine acută, conflictuală, nu mai există altă cale decît a spunerii lucrurilor pe nume. Fulminanta perorație publică, presărată cu amenințări la adresa *celuilalt* are simultan funcția unei incuinate *mea culpa* («Dă n-o vedea el pă dracu, uite să nu-mi mai ziceți mie Manolea. Să-mi ziceți prostu' ăla de Manolea... care să lauda»).

Din aceeași familie spirituală este Ilie Rosteu, eroul nuvelei *În ceață* (cu care se inaugurează suita *Întîlnirilor din Păminturi*, inițial publicată în «Lumea» de la

1 ian. 1946), tot un apărător al integrității morale. («Un suflet avem și dacă ni-l încărcăm și pe asta, numai noi avem de îndurat», ofensat pînă la furie de comportamentul egoist și acaparator al altui «părlit», Belegă, la adresa căruia se și dezlănțule premonitor: «Fiți-ar vacile ale dracu', că dacă n-au plesnit toate, o să te umflu eu acum, cît ești de bătrîn...». Neam de om ești tu, mă?») La baza izbucnirii lui impetive stă decizia de a nu-și lăsa demnitatea călcărată în picioare: «Dacă eu sînt tînăr și sărac, singur cu muerea, voi trebuie să fiți niște hoști? Nu mă bat cu pumnii în piept și în cap, fiindcă mi-e frică de voi. Al dracului să flu, dacă nu pui mîna pe un par și vă zbor. Nimic nu se mai alege din voi. În viața mea nu m-am atins de nimeni, niciodată! Asta o știți cu toții și ați crezut că sînt prost» (s.n.)

Cum se vede, orăarea de a părea «prost» face parte din codul existenței eroilor lui Marin Preda și i se supun în cele mai variate momente. Chiar în situații inofensive apare obsesia, de pildă, într-o oarecare sporovăială între fiicăi (din episodul ce dă titlul volumului *Întîlnirea din Păminturi*) pe cînd se întorc de la pascut caii: «Nu-ș ce-am făcut, că m-am culcat și am adormit, cînd mă scol și mă uit după cai, pieriseră. Acuma, nu prea-mi păsa mie. Știam că s-au dus acasă, că așa sînt caii mei. M-am sculat și am plecat și eu. Mi-era rușine să trec prin sat: mar fi văzut lumea că am adormit și am luat-o pe urmă, ca prostul (s.n.) în urma cailor. Așa că am ocolit, am luat-o pe Valea Morii». Ce li se întâmplă ulterior, disputa pentru fata iubită, răfuiala cu ciomegele, subliniază presiunea obsesiei. Pînă și la capîtul luptei, cu forțele epuizate, sîngerînd, nu este uitată mîndria. «L-ai atins, mă? Întrebă al lui Teican. — L-am, mă, dar mi-a șdrelit cotul, că am fost prost (s.n.), am așteptat să dea el înțîi».

Similară pînă la un punct va fi reflecția lui Pațanghel, susținătorul partituri din O *adunare liniștită*, exasperat de a trebui să plătească nevinovata lui ignoranță în regulile negotului, printr-o abuzivă depodere:

«— Dublu se confiscă!

...

— Cum confiscă, domnule?! Fișcă, nefișcă, e asta dublu prost? E. Atunci cum o să-mi iai dumeața dublul meu? Ei comedia dracului. Mină Miei, caii, că ne-apucă noaptea! — Dar ce să zău Matei? Iar urlă la mine:

— Bă, dublu e al tău, dar, — mama mă-ti — cine vinde cu el? Eu? Trebuia să te duci cu el la primărie și să-ți pună o ștampilă, pe cum că e... bun. Acuma, boule, ti-l am luat.

Anghelache, cînd l-am auzit, am rămas așa. M-am uitat și eu la el cum îmi ia merticul și trece la Miei. Mă, al dracu' Miei, al lui era bun. Vedeți voi acum cum e omul: dacă el știa, nu zic să-mi fi spus de-acasă, că de, nu și-o fi adus aminte, dar bine, mă cînd vede el cum stăm cu dublîii, înainte de a veni ăla, spuneti voi cîntisit, îl durea gura, Matei?! Mă, Pațanghele, vezi că așa și pă dincolo, uite ce poate să ți se întîmple, bagă și tu, dublu' ăla în boabe, piteste-l! Miei nici vorbă. Eeeei! Dar nu-i nimic. Am fost prost (s.n.), am fost! S-a zis. Mi-a luat merticul și gata».

Toată elocința lui Pațanghel, cu amestecul subtil dozat de comic și serios, cu pasajele imprevizibile de la vorbirea proprie la reproducerea indirectă, cu însăși plăcerea retrairii celor petrecute prin mijlocirea povestirii, este integral menținută de la Manolea al Stoichiți, eroul acelei prime nuvele, din care pornesc și alte sugestii. Bunăoară, o digresiune în debutul ramificat al lui Manolea pomeneste practica

drumurilor «la munte» spre a vinde grâu și a cumpăra poame. Ce se poate petrece la un asemenea drum, chiar până la Paștelul de mai sus, formează obiectul unei povestiri autonome (*Merticul*, în ziarul «Fapta» la 11 martie 1943) Tentat să amplifice imaginea, scriitorul combină firele și obține narațiunea în triptic *O adunare liniștită*, cum și aceasta, la rîndul său, va fi retopită, absorbită în țesătura epică de anvergură a *Moromeților*.

## Preludii ale Operei

La debutul în volum cu *Întîlnirea din Pămînturi* (1948), fantezia scriitorului era de-a-cum confiscată de existența Moromeților. Nu numai că le fixează numele, folosit încă din ultima dintre poveștile volumului (însoțită de alți membri de precizare expresă că prefațază un roman în lucru), dar se găsea în posesia temelor definitorii, în jurul cărora tatonă din diverse unghiuri, în căutarea contururilor exacte, a tonului și perspectivei celei mai expresive. Neașteptat de timpuriu sînt premisele tipului central, al capului familiei, prefigurată, fără discuție de Paștelul, iar acesta descoperit embrionar, — cum am văzut — încă din *Părlitu'*.

Pe filiația respectivă, s-ar putea glosa îndelung asupra obsedantei anemiei a «proștii», motiv infiltrat în roman odată cu personaje și situații din năvăle. Reaua de gură Guica nu găsește un mod mai eficient de a-l asmuși pe feciori împotriva tatălui decît făcîndu-i mereu «proști». Năstulul ei frate, Parizianul este caracterizat sintetic: «Guica al doilea mai prost». Cît e de mic, Niculae își revendică bătos dreptul de a nu accepta tragerea pe sfior:

«Bine mă Achime, mîncă-te-ar cîinii, nu spunea tu alaltăieri că dacă tata își dă drumul la București îmi lași mie caii și lei tu oile?»

— Păi, după ce plec, răspunde Achim rîzînd.

— După ce pleci, îl înghină Niculae strîmbîndu-se. Treaba tă, eu îți las oile aici și dacă nu-mi dai caii, ai să vezi și de oi și de cai! Dar ce sînt eu aicea, *proștul* (s.n.) tău?»

În discuțiile din polana lui Iocan (preludate de amănța, colocvială din *O adunare liniștită*) epiteul circula în toate sensurile mai ales dinspre Cocișă către Dumitru lui Nae, Ion al lui Mțai, fără a-l ierta nici pe Moromete. Cocișă îndrăznește chiar să-i curme lectura ziarului și să-i la subțire peste picior iluziile politice: «Oprește că s-a fleșcăit! Vrei mai, *proștele* (s.n.), credai că altă treabă n-ai eu în parlament decît să discute că ai tu funcție multă de chestiuni la ordinea zilei, aruncînd la balanța fragilelor sale argumente, memorabila enormă replică: «Și pe urmă n-ai văzut că nici lorga nu are acolo?» Causistica lui Cocișă se izbește de scepticismul întunecat al lui Țugurlan, brusc ridicat în sprijinul oropscului Ion al lui Mțai: «De ce e și prost? (s.n.) Că n-are lot cu dumneața? Acunci de ce el să muncească în parte la moșie și dumneața cu opt pogoane să-și faci prost? Din cauza dumitale n-a primit lot că v-ai rezept ca orbi și cînd v-ai văzut voi pe pămînt, dă-i în... măsă pe-ăia care n-au luat. Și acum faceți politică! Tărăniști, liberaliști, parlament!... Deștepti că oia capie! (...) Parlament! Madgearu... la uite, domnule! la uite, domnule! bolborosi îl, rostogolind spre Moromete privirea lui neagră și încercînd să imite exclamațiile admiringe ale acestuia cînd citise dezbaterile. Sculptă îngreșată și furios și relui: Și cînd încercă și Ion al lui Mțai să spună ceva, nici nu se uită la el, parcă el ar fi mai deștept! Se enfurie și mai rău și amenință: Nu sînt eu în locul lui Ion al lui Mțai să mă facă cineva prost!» (s.n.) Mereu, așa dar, chestiunea nu este de strict orgoliu, ci trădează

dureroasele discriminări operate de starea materială diferențiată. O ilustrare cum nu se poate mai elocventă prezintă cazul Polinei revendicîndu-și faloasă zestrea de la avidul ei tată: «Numai eu am muncit și ai crezut să cînt *preastă* (s.n.), am să inghit mereu și o să mă mărit cu cine vrei voi /.../ Bine, mă gonji voi, dai? să nu credeți că eu sînt *proasta* (s.n.) aia. Nu scăpați voi de mine cîtă vîiați oți avea!»

Elementele ecuației sînt identice, cu poziții doar inversate față de *Părlitu'*, unde fata asculta îndemnul tatălui de a se mărita cu unul avut, ca pînă la urmă calculele s-a năibă acoperire și familia să se dezmembreze. De aici pînă la «criza» Moromeților nu mai este mult. Scriitorul a împins mai departe investigațiile în vederea romanului, într-o altă proză intermediară, intitulată *Mărită* («Veac Nou» nr. 7, sîmbătă 19 ian. 1946). Ar fi urmat să se cheame astfel chiar un volum, anunțat în programul unei edituri a tinerilor scriitori, «Alfa», (cf. «Timpul», 15 și 29 iunie 1942), fapt abia consemnat, din virful penitei, în *Viștea ca o pradă*. Nuvela conține în nuce presentimentul amenințării ce pîndesc nucleul familial, semnalul dereglărilor economice insinuate la temelia universului *morometean*, blîntuit în consecință de radicale neînțelegeri umane. Apare «ruptura» dintre părinți și copii, petrecută întocmai ca în *Moromeții*, în contextul unei «a doua cea»<sup>1</sup>. Scena este ocupată de Petra lui Sandu Băduță, rămasă văduvă în tinerețe, cînd și-a refăcut existența, lăsîndu-și copilul din prima căsătorie în seama fostului soț. La momentul intrării în acțiune, mama află stupefă vestea *măritului* fetei, fără s-o fi consultat, cum i se părea normal. Aleargă să-și ceară socoteala, într-o stare de acută tulburare, marcată simbolic prin dezlănțuirea firii: «... un vîrtej țîșni ca un fuier din marginea satului. Se întîne, suindu-se în sus și o luă la goană printre salcîmi. Frunzele verzi vijiiu ca izbite de furtună, un val de pulbere începu a se învîrți amestecînd în mijloc fluturi și păsărici speriate și se mări înfîngîndu-se fără sfîrșit în albastrul îndepărtat al cerului. Femeia se opri lîngă o podișcă și-și înclăță o mină de stănoaga vîrăută a șanțului. Vîrtejul veni spre ea și-și izbi ochii. Auzi un vîrtej amestecat de garduri putrezi și crăci uscate, simți o pală aspră de aer răvășindu-i cămașa și orbind-o cu pietrele și gunoale, apoi cîva timp izbîtuiri puternice de geamuri sparte; clocolot frunzelor se îndepărtă și vîrtejul intră ca un duh în miezul stufos și negru al satului». Mai răvășit, devastat era cugetul femeii, incapabilă să priceapă hotărîrea sfîdătoare a fetei: «În cap, în piept, în mină, mai mult în gît, se urcau și se spargeau ca niște bășici de apă, noduri mici, niște scînteii, o apă de neînțelegere, un gust amar pe care nu-l simțise niciodată ca acum». Toate greutatele vieții, suportate pînă atunci, deveniseră împovărotoare, intolerabile, amplificate de neașteptatul *mărit*: «Acum, lîngă podișcă, parcă nu poate să creadă. Casa fetei și a bătrînului soțu e băgată în fundul grădinilor și e tot ce înainte. Se gîndi că e mai bine să mai aștepte, să se mai gîndească. Încercă să vadă bine fără teamă de ceva. «Catrina, fata mea s-a măritat», gîndi ea. «Dar cum, cum asta? Fata i se împietrise și din piept i se ridicau, ca niște săgeți, vîrfuluri ascuțite de minie. Vru să se scoale de pe stănoaga și gîndul o îmboldi cu putere: Ce, e fără mamă, fără nimeni, așa ca o... dar eu cine sînt?». Minia i se urcă în gît, își înfipse gîrla în piept, în ochi, o strîns

<sup>1</sup> O etapă mai avansată în elaborarea romanului va fi marcată prin textul *Casa de-a doua oară* («Contemporanul» nr. 26 și 27 din 21, 28 martie 1947, cu ilustrații de Georgeta Cominescu, ulterior Geza Brădescu), lucrare care aici conflictual izbuteste o dată cu «însoțirea fiului răscior» (fără să fi adus bariere accepta). Scriitorul are încă tributul întîmplărilor pererece aievea cu frații și vitregi fugari, dintre care unul a revenit totuși la cîmîmul pîrîntesc (conform atestărilor documentare aduse de Marian Ciobanu în volumul colectiv *Timpul n-a mai avut rădăcini*, p. 219)



cu putere: « Nemernica, mama ei sint eu sau cine sint? » Din nou vru să se scoale și să pornească. Brațele i se înmulțiră, se opri și lacrimile începură a-i curge pe obraji. « Nu putea să-mi spie: Mamă, mă mărit, mărita-măș moartă, că nu mai pot... și gata. N-aveam să-i leg de git pietre de moară. Dar să-mi fi spus... » Se șterse la ochi repede și cu gitul înnoțat intră pe ulita ce ducea la casa fetii și la socrului. Din amindouă părțile salcimi grei, negri, astupau intrarea și înlăuntrul parcă era întuneric ».

Mai trebuiesc înmulțite citatele, spre a desluși ce s-a întâmplat mamei cînd a pătruns, în cele din urmă, în locuința fetii și a încercat să-și verse focul? A intervenit bătrînul, repezindu-se la arma de vîntoare și descărînd-o bezmetic în direcția nefeitei, după cum știm din volumul doi al *Moremotei*. Mica istorie va susține arhitectura narativă globală. Petra lui Sandu Băduță din *Măritișul* preia numele fetei pentru a deveni, în roman, Catrina, nevasta a doua a lui Ilie Moremote, cu care li va avea pe Alina și Nicola, creșcuți alături de ceilalți feciori ai bărbatului, Parasciv, Niliș și Ilichin. După răzvrătirea acestora și fuga la București, o prăpastie se adâncește între soț și soție, iar ea își va căuta adăpost tocmai la fiica dîntii, (Alboica), cea care-o sfidase prin căsătoria nemăsurată. Departe deci de a fi uitat, episodul din « Veac Nou » dezvăluie premisele subterane ale romanului, împrumutîndu-i pasagii transcrise *tale-cale* (cf. vol. II ed. 1967, p. 29). Rămîne o taină dacă nu cumva *Măritișul* se va fi chemat inițial de *capul ei* (posibil după desfășurarea faptelor!) și atunci ar fi chiar bucată citită la « Sburătorul » și primită de Lovinescu cu exclamații încurajatoare, ce nu se vor mai repeta la următoarea prezență în cenzuclu la lectura *Calului*.

## Salcîmul emblematic

În zbuciumul teribil din *Măritișul*, fărâncii aflată în cumpănă, îi apar, halucinant, siluetele salcîmilor, parcă anume spre a-i întîrîne tensiunea. O întîmpină, sumbru, de cum se apropie de locul dezasturului. Pe lînga ropy, o piscică îi tăie calea, rău prevestitoare conform superstițiilor: « Ea se înfioră... puse mina pe o piatră, încriîrîndu-se, și o aruncă cu putere. Piatra zbrîrînd gîndul ulușii și piscică sărîi repede într-un salcîm. » Se inseră, umbrelle *salcîmilor* se amestecă într-un fum ușor, străvezul și vîgăuîne se întîndeau ca niște urme de bube pe albia prelungă a cîmpei. Are loc confruntarea violentă din casa fetii, izgonirea mamei și cînd iese nici nu mai știe pe ce lume se găsește. « Nu mai vedea. Își duse mîinile la ochi și vru să alunge scîlpirile roșii ce-l ardeau obraji. Se gîndi că poate a orbit și de-odată răsuflarea i se tăie. Începu să clipească plînă de spaimă. Apoi încet, văzu spuză de stele pe cer, *salcîmii* negri ca niște matahale nemăscate... » Sub biciul remușcărilor (« îi venîră în mînte pogoaene ale de pămînt pe care trebuie să i le dea zestre »), cade într-un fel de trană și iarăși viziunea terifiantă îi zguduie ființa: « Parîi gîndului se amestecă cu *salcîmii*, se auzi un fîșit, ridică ochii dar nu ari nemi. Trupul i se încordă și plînsul țîșni acum neierător ».

Mai întîl în prozele scurte, apoi în roman, salcîmul intră obsedant în componența universului circumscris de Marin Preda. I s-au dat interpretări mitice, pe urmele lui Mircea Eliade, într-un frumos eseu al Eleniei Tacciu (*Prăbușirea salcîmului* în volumul omagial colectiv); i s-a mai putea atribui eventuale funcții magice, în spiritul *Crenții de aur* a lui Frazer, prin asimilare cu « stejarul dodonic ». Fapt este că el delimitează autoritar spațiul de mișcare al eroilor, li veghează, de catalizează adesea gesturile, gîndurile. De aceea, tăierea lui, deși justificată de nevoi prezante și, oricum, în ordinea lucrurilor firești la tară, provoacă în proza lui

Marin Preda reverberații fabuloase. E de remarcă, în schița inițială, redusă la întîmplarea nudă, fără asocierile de mai tîrziu cu destinul personajelor din roman, tulburea agitație sufletească la care dă loc: « Omul rămase prionit cu ochii în golul din bolta cerului. Nici nu s-asteptase. Simți că-l cuprinde o teamă rea, un fel de înfiorare... » Parcă anume, spre a face sezizabilă alunecarea din regimul realităților palpabile, tăierea are loc la cumpăna dintre noapte și zi. Semibolscuritatea zorilor, potențată însinuarea miraculoasă. Bineînțeles, *Strigătoarea* se deapănă noaptea, propice inițierii în bătrînești eresuri. Dar și *Măritișul* la fel. Mai este o narațiune de început, *Rotila* (« Evenimentul zilei », 25 aprilie 1943) cu o culminație imprevizibilă, ciudată, scaldată în aura misterioasă dinaintea răsăritului, care îi găsește pe erou cocoțat în virf de copac. Fusesse trezit cu noaptea-n cap, persecutat de absurdă dispariție, din ajun, a cînelui. Nelămurite senzații îi provoacă reacții deopotrivă de bizare. Ieșit din așteptat, încă buimac, se înarmează cu o rotită de plug și o la rază: « Ridică rotita și se uită la ea plină de nedumerire, cum năudecînt vru s-o arunce, dar se răzgîndi și porni strîngîndu-și ficile. Căia cu năudecînt prin iarba udă de rouă și îi trozneau dovleci cruzi și ceapa sub picioare. Iarăși se opri și porni, de cîteva ori. Bolborosea cîteodată cu voce tare, apoi tăcea năudecînt, iar rotita îi trecea nervos cînd într-o mîna, cînd în cealaltă. Cîntecul cocoișilor pornea acum din partea de jos a satului, se ridica încet, cu puține glasuri, apoi creștea, se umfla, începea a se lăși cu repeziune și se spărga într-un ecou prelung (...). » Își scutură umerii și de astă dată porni cu hotărîre spre un salcîm înalt de la marginea grădinii. Aici se opri, lăsă jos rotita și-și prelînce ochii pe el din virf pînă la rădăcină. Se uită la tulpina lui ca la ceva unic și nemăiauzit, pentru care simtea un fel de teamă amestecată cu nedumerire. După un timp ridică rotita bîgînd-o pe mîna și după ce se mai învîrî încă o dată pe lîngă salcîm, se apropie și se infipse în tulpina lui. Coaja zgîrînturoasă, adîncă, plină de dungi și uscată a salcîmului îi făcu să i se umfle pieptul; strîns trunchiul cu putere, înlîntîndu-l cu mîinile și picioarele, și începu să se cațere spre virf. Urcă zîcînd și mișca brațele înaintînd ca un înșotător. Rotila atîrnă de încheietura mîinii, parcă era un cercei și din cînd în cînd scotea cite un sunet sec lovindu-se cu bocceaua de scoarța salcîmului ».

Descrierea minuțioasă, înfiorată a ascensiunii, ca un sacru ritual, seamănă cu o luare în posesiune, în linia practicilor magice inventariate de Frazer. Merită să continuăm citatul, deși cam lung: « Niliș se urca spre virf încet dar cu putere și, așa cum îmbrățișase salcîmul și înalțata, parcă era un broscuț uriaș cu două labe, pe care le împința în tulpină ca într-un dușman. În urma lui cădeau mulțime de coji desprinse din salcîm, pline de mușchi, fărîmicioase și roșii. Niliș se opri la jumătatea salcîmului, propti rotita de un ghencuș, își trase răsuflarea și începu să se strecoare printre crăci; cînd ajunse în virf se ostonise și-și curgea apă de la subsuori, iar degetul cel gros de la picior era plin de sînge. Își apăsă fruntea cu cămașa și vru să se oahnească. Acum se lumina și nouii făcuseră un cerc larg soarelui spre a răsări. »

Jertfa singelui împreună cu apoteoză solară înscris momentul într-un simbolism relevant, prezent din nordul european pînă în Africa și India, unde salcîmul înseamnă deopotrivă, inocență, incoruptibilitate, căldură vitală și iluminare (Cf. Jean Chevalier. Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Ed. Seghers, 1973). Desfi cu ochii deschii, un soi de trană făurită dictează mișcările celui ajuns în virf: « ... bîgă de seamă că se întîmpla ceva cu el; i se părea că visează (...). Dar rotita era în mîna lui și vedea că a ridicat-o în sus și o învîrtește ca pe o stea. Cîinele trebuie să vie! Își mușcă buzele încruntat și, cînd apropie bocceaua rotilei de buze, mîinile începură să-i tremure de la coate. O lăsă în jos simfîndu-i

greutatea pentru prima oară și încercă să se așeze ca să nu-i mai tremure genunchii. Acum o ridică repede și o propti cu bocceaua în dreptul ochilor. Trebuia să strige tare. Vedea ceață în toate părțile; tuși clipind și cînd își auzi vocea se opri înecat și înclătîndu-și fălcile bolborosi și apăsă fruntea cu cămașa: — Băăă Dutulaaache, băăăă ! . . . Glasul i se răspîndi puternic pe lîngă el, dar nu pătrunse. Asta îl sperie și țipă a doua oară la fel, apăsînd și mai mult rotula pe ochi. Fără să vrea văzu în jos și mișcarea dimineții îl pătrunse; aerul îi izbea fața și urechile, și zgomote înfundate i se părea că îl lovesc în cap, ca niște cloacane vătuite. Rotila acoperea cu spițele ei jumătate din cer, tăia satul cu linii mari, se întorcea peste viroage și peste șurile întinse de paie ale oamenilor, apoi se înfigea în el și-l acoperea soarele. Rotila îi scăpă din mînă și troznind printre crăci, căzu cu o răbunătură la picioarele *salcîmului*. Nîlă rămase un timp năuc, cu ochii deschiși și fără să clipească. Apoi apăsă de o teamă ce îl strîngea parcă de gît, se gîndi la Dutulaache, la rotilă și începu să coboare atît de iute că, văzîndu-l, ai fi zis că se rostogolește ».

Strigătele disperate, zadarnice probabil, au ceva de bocet și descîntec. Aduce cu atmosfera ce se degajă din litanii populare unde, surprinzător, se leagă speranțe supreme de același gest al cătăririi: « Cîmpie, cîmpie / Dragă mi-ai fost mie / Din copilărie. / Cîmpie, cîmpie, / Ugirea-i pustie, / Numai să-mi rămîie / Fir de stejărel / Să mă sui în el, / Să-nvîrt ochii roată / Să văd lumea toată . . » (Apud *Antologia poeziei românești de la începuturi pînă azi*, Espla, I, 1954). Să nu omitem că și la Marin Preda subzistă o reminiscență a stejarului și anume la locul numit Pămînturi, ales de flăcăii învîrbiți din dragoste spre a-și măsura forțele.

Atît de indisolubil legată de specificitatea miraculoasă a satului este în viziunea scriitorului existența copacului din care a făcut o emblemă statuară, încît revenit tîrziu să-și revadă meleguriile natale și găsind peisajul mutilat exclamă pierdut: « *Au tăiat salcîmii, pe toți. Asta nu e satul meu !* » (« Imposibila întoarcere », p. 162).

## MARIN PREDĂ

### PÂRLITU'

— Țsta te bagă în fundul iadului, te bagă în pușcărie, mă, Dumnezeuul lui de porc ! . . .

— Bine, Manolea, da'mie nu-mi vine, mă, să cred ce-am auzit . . . Cum adică, s-a întîmplat chiar așa ?

— Păi dar !

— Ei ! și unde e el acum ?

— Dă-l dracului ! Da'ăsta e om, mă ? Ai ? Om e ăsta, mă ? . . . Că nu-mi cade el în ghiare că l-aș bușuma eu nițel, ar vedea el pă dracu'. Dacă n-ar vedea el pă dracu, să nu-mi mai ziceți mie Manolea al Stoichii. Să-mi ziceți așa, prost, prostu' ăla dă Manolea . . .

Ceîlălți tăcutăi toți. Manolea începuse să se înfurie. Dar oamenii nu știau nimic și așteptau uitîndu-se la om cum își întinde picioarele pe marginea șanțului, cum bagă mîna la chimir și scoate între degete fire de tutun.

— Dă-mi, mă, Arghere, o foiță, ceru el unuia din ei. Am și eu, da'e dă jurnal, mă ustură gîtul ! Începu să răsucescă o țigare apoi o udă cu limba și o puse-n gură.

— Mama lui de pîrlit ! . . . Îngînă el. Dă-mi, mă, și un foc !

— Ei, ia zî-i, Manoleo !

— Păi nu știți, mă ? Mă, ce s-a întîmplat n-a fost cine știe ce, începu el, dînd un fum gros de țigare pe nas. N-a fost cine știe ce, da', vedeți voi, gineri-meu ăsta, așa era el de cînd l-a făcut mă-sa, și prostia a fost că eu m-am uitat la avere. Și cum vă spusei, d-ăia i-am zis fi-mii : hai, ia-l dă bărbat, dă-l dracului, căre pămînt ! . . . Dar dracu'știa că e așa dă zgîrie-brînză ? Cine știa că e așa dă fotomos după avere ca altă bidîganie ? . . .



Să știți, bă: numa' după ce lovește pragul dă sus cu capul, atunci îl vezi și păl-dă jos! Așa este!

— Și acum, ca să știți și voi cam ce fel de om e Ilie ăsta — gineri-meu ăsta — stați să vă spun ce-a făcut el în armată. Eri amăflat și eu, mi-sa spus Ghiță al lui Nae Barbu i-a săvârșit un rău. Știți mă? Sau știți! . . .

— Nu știu.

— Stați să vă spun eu acum. Ghiță ăsta al lui Nicolae Barbu când s-a dus în armată, Ilie (lău-l-ar dracii că pui eu mina pe el, dă el dă dracul), era sergent, mă, știți, sergent și Ghiță răcute. Acu, Ghiță nu știa. Se duce el acolo și întreabă dă Ilie: «Mă, Ilie Ghioc, care-i mă ăla?» Și ăia îi spune: «dom sergent Ghioc e la clancenare dă' vezi, nu te du acolo că te ia la bătaie; dai dă dracu! » Ghiță: «ce vorbești mă? Păi e din sat de la mine». ăia dînd din cap: «du-te! . . . treaba ta!» Mă oameni buni, știți, mă, ce-a făcut Ilie atunci?

Manole se opri din vorbit și rămase cu gîtul întins întrebînd din ochi oamenii cari așteptau răspunsul foarte liniștiți.

— Ca țiganu' mă, răsuflă Manolea, ca țiganu' cînd a ajuns împărat. Aia e! Da'stați să vedeți! Să duce Ghiță acolo înăuntru și-l vede. pă gineri-meu Ilie, pă sălili alea. Zice: «ce mai faci mă Ilie? la te uită băă! s-a făcut sargent! Mă Ilie, te-ai făcut sargent, mă? Noroc, noroc, ce mai faci, mă?» Știți, Ghiță că ăla, cînd vede și el pă cineva dă la el din sat, bucuross de, dar ia uități-vă la Ilie: «ce e mă, cine ești tu, zice, ia ia-ți poziția dă drepti! (îngîmfatul dracului că nu pui eu mina pe el . . . uluiuuu! . . . i-ăși da eu poziție dă drepti. Acu, Ghiță se apropie dă el mai bine, se mai uită, se mai învîrtește: «ce, Ilie, că doar n-am eu ponogu' gănilor! Mă Ilie, ce mă, nu mă mai cunoști? Sint Ghiță! Ai, mă? Ghiță mă, al lui Nae Barbu!» Dar ăsta: «drepti! drepti, soldat! Nerușinatule! (auziți oameni buni pe Ilie) Șase ceasuri dă cărcere!!» Și l-a băgat la carceră mă, credeți voi? că nu pui eu mina pe el acu' mai repede, să-l dau eu lui carceră, fi-l-ar bucirtica a dracului, să-l fie!

Asta a făcut el în armată! Mi-a spus și mie Ghiță, uite, să-l întrebați, ca să vedeți și voi! Stați să vedeți acum țărășenie cu mine dă la cap.

Dă bine dă rău, o duserăm noi cum o duserăm la început. Să purta bine, își vedea dă treburi . . . Pă urmă, mai tîrziu începu să-l bag seama. Bă, îi tremura mina după un franc, auziți voi, parcă dă din el, al dracului. Stați să vedeți! Nu zice nimeni, că, de, omul trebuie să fie stringător, d'a nu așa, mă, nu așa! Mă Ilie mă, mai las-o încolo de sgîrcenie, că nu face (zice? — n.n.) omul să nu fii econom, dar nu așa, mă, dă-o dracului, că te pomenesti că-ți zice lumea «zgîrie-brînză» și așa-ți rămîne pină-i muri! Și n-ar fi nimic numai atît. Da' faci și tu copii, îi lumea cum e ea, a dracului, ce zice? A! . . . uite și ăia a lui «zgîrie-brînză!» El n-auzea.

N-aude, N-auede! Bineee! . . . zic: Bine! Și răbdam, mai răbdam, nu m-apucam cu el că e tîndăros și mă gîndeam tot așa să nu ne auză lumea. Fi-mea (nevastă-sa) nu zicea nimica și-o mai dădeam eu dă cite unele cînd avea nevoie. El tot timpul alerga după bani; cînd n-avea dă lucru să ducea și muncea pă la alții și într-un an dă zile își făcuse căruță și schimbase cai mei cu unii dăia mari. Mi-a plăcut, dă ce să-mi încarc sufletul, dar era prea-prea! Cine ar fi crezut, mă, că el are bani din voi așa, ați fi crezut voi vreunul că a făcut atîția dă mulți bani?

— Păi dă unde?

— Nu-asa?

— Așa e!

— Că l-ați văzut cum umbla; cu niște trenți dă pantaloni și cu tunica roasă la guler. Zgîrcit mă al dracului, de n-am mai văzut de cînd m-a făcut mama. Că dacă știam eu nu-mi băgam în cîrd cu el. Mă feream ca dă altă aia: du-te nene și mă lasă în pace, n-am nevoie dă oameni de-ăștia! Da' cine-a știut!

— Spune-ne, bă Manolea, acum!

— Aia e nimica toată, mă Zbanghiule! Ce-a făcut el atlanteri a făcut de multe ori. Dar s-a loat la bătaie cu noi mă, o!, să vedeți voi, s-a mai pomenit, mă?

— Zău, mă?

— Eeeee! . . . Și dacă nu eram eu cine știe ce făcea! Dar cînd pui eu mina pă topor! . . .

— Spune-ne mă dă la început.

— Să vedeți! Mai dă-mi, mă Arghire, un foc și o foiță că jurnalul ăsta mă ustură! . . . ce mai face mă tat-tău? A mai fost la munte?

— A fost. Eri a venit.

— Eri?

— Da.

— Uite mă, că dacă știam și eu, îi dam să-mi ia niște prune! Și acum vă spusei, ce-a făcut Ilie n-a făcut pentru primași dată. Dimeacă dă dimineață — acumă, să încep să vă spun cum a fost — mă pomenesc cu Florea invățătorul și cu mai mulți băeți la poartă. Era Gheorghe al lui Matei Barbu, alde Ilie Țugurlan, alde Stancu Drăcii, mi se pare că mai era și rînjitul ăla al lui Dumitru lu' Nae și . . . nu mai știu cine mai era. Eu taman veneam din grădini cînd îi văz la poartă pîlc. Mă duc la ei și zic:

— Ce e, dom'le Florea? Ce e mă cu voi? Dar rînjitul ăla al lui Dumitru lu' Nae (că să nu-l văz nici pă ăla'n ochi tot aș mai trăi) îl auz că zice:

— Amendă Manolea, amendă că nu-ți dai copilul la școală (al dracului că ai lui dacă sint îi face popi; tot proști ca el rămîni), și zic:

— Taci mă din gură, că de m-ar arde o zeamă mai grasă ași mai zice! . . .

— Ce e dom'le învățător?  
 — Nea Manoleo, zice el, să vezi de ce-am venit. Să te rog să-mi dai căruța și caii și bălăut, pentru o încălțătură de nisip, d'acilea din vale. Știi . . . pentru școală (da dă unde, că pentru el, numa zicea el așa). Acuma, eu mă gândii, mă răzgîndii, ce să fac cum o dreg, că vedeți eram cam la încurcătura. Să-i spun că nu pot, are să mă întrebă da dă ce? și dă ce nu pot? că am treabă, ce treabă? Azi, dumeacă? Să spun că nu-s acilea, pă urmă află și atunci, cine știe, mă amendează că nu-mi dau copilul la școală. Mai bine, dă-l dracului, să i-o dau . . . Și d-ăia zlc: bine, dom'le Florea păi cum să nu ți-o dau? Auz, mai ales că e și pentru școală! . . . Acu, eu pregătii căruța, îi pusei șlesuletul dă piatră și învățătorul plecă și-mi spuse că se ntoarce numaidecît . . . și să îi gata! Eu chem pe Lisandru și-i spun:

— Mă Lisandre, bagă de seamă; te duci cu învățătorul și vezi, îi duci o căruță cu piatră din vale de la carieră. Vezi să nu pui mult pă cai, sau mai știu eu ce, să răstorni căruța p-acolo (îi spuneam și eu ca ăia, ca să fie cu grijă).

Cînd deschisei poarta, opa și el: Ilie. Nu-ș dă unde venea. Să uită la cai, la căruță și îl auz că-i zice lu'Lisandru:

— Und'te duci, mă?

Da'asta al meu: (că nu-l fac nici pe el bun).

— Treaba mea.

Ăstălant:

— Cum mă treaba ta?

— Treaba mea.

Îl văz pe Ilie că se roșește și se uită așa ca să-l mînce. Să apropie de cai și începe să le ia ștreangurile. Pă urmă s'ar eu.

— Mă Ilie, vezi-ți de treabă. Lasă-l. Se duce să ia niște piatră pentru învățător, atîta tot. El se liniștește, bucuros c-o să mai iasă ceva parale:

— Și cît dă de-o căruță?

— Cum cît dă?

— Cît plătește?

— Cum mă plătească? Învățătorul? Ești nebun? Du-te de-ți ia oase de gît. El începu să înjure ca un zălbat dă toți dumnezeii și dă toți sfinții, că el are să ia caii să se ducă cu ei la rîpă și să le dea una în cap cu toporul, că ce el d-ăia le dă să mînce, să lucreze la toți dă pomană? Că dacă azi mă duc la învățător, mîine hop și notarul, poimîine hop și primarul, poimîine aillantă . . .

— Mă Ilie, nu fi ticnit, zbier eu. Tu nu-ți dai, mă, seama că te faci de rîs? Pe urmă veni învățătorul și dă rușine, dă bine-dă rău, tăcu din gură și nu-ș pă und'se duse! Învățătorul se sui într-o căruță și, cînd să

plece, îmi zise mie că nu degeaba aduc nisip și că să-i spun cît să-i cer. Zlc: lasă, dom'le Florea, baremi atît să fac și eu pentru dumeata.

Și se duseră. Acolo, au terminat repede. Păi cum să nu termine? Cînd să plece, învățătorul ce crezi că le zice: mă băieți, eu nu pot să vă las așa, că doar ați muncit. Ce vreți să vă dau? Acu, ei tăcură. Rînjitil ăla, tot el: cîte-un toi de rachiu. Merge! Bine mă băieți, veniți încoace. Și intrară în cîrcimă la Valache (lua-lar dracii și pă umflatul ăla, că bagă la apă în vin! . . .). Luară ei cîte-un cloacan și plecară. Cînd veni Lisandru, îmi spuse bălăut și atîta tot. Cui îi mai trăznea acuma pîn cap unde a fost Ilie și ce-a făcut? ! Bă, s-a dus mă al dracului la cîrcimă și a întreatat și a aflat că au băut ăia cu căruții, înțelegeți voi? Vedeți mă? Stați să vedeți numa.

Peste vreun ceas vine și el. Era la nimiezi și fi-mea puse masa ca să mîncăm. Nu i-am luat seama lui Ilie, cînd îl auzii pă Lisandru că-i zice:

— Ce te uiti mă așa la mine? (și ăsta al meu cotșos, că nu-l fac nici pă el bun).

— Mă uit, mă, mă uit, dău ce? Lasă că v-aranjez eu!

— Ce aranjezi Ilie? zlc eu.

— Mîine dimineață ascut toporul, iar caii dă căpăstru și mă duc cu ei la vîgăună și le dau una în cap, decît să ajungă pe mîna voastră să le beți pielea.

Eu începu să mă înfurii. Auzi al dracului ce i-a trăznit, « le bem pielea ». Fire-ar tu al dracului Ilie, că pui eu mîna pă tine! Dai tu dă dracu! . . . Poate că pleci d-ăici din sat.

Mă ridic de la masă și-i dau o palmă: timpitule ce ești, atîta timp cît ești în casa mea să nu faci p-al dracului că te bat ca pe cîine . . . și te dau dracului, cu avere cu tot.

— Să mă bați tu? Zbieră el. la mai încearcă, să vezi că ți-arăt eu ție! . . .

— În tata mă? Să dai tu în tata? zice Lisandru și se ridică și el.

Mă, să te ferească Dumnezeu dă nebuni, înțelegeți voi? Așa tam-nisam ca prostul, îl văz că ia în mîna o felie dă brînză și cînd mă izbește în ochi, să fiu al dracului dacă n-am văzut roșu. Și pă urmă să repede Lisandru în el. S-au încăerat amîndoi și pă urmă mă reped eu la topor. Bă, Doamne-fereste, auz, că dacă nu fugea fi crăpam capul mă, ca la cîline, înțelegeți voi? Da noroc, că acum intram în pușcărie! Pă urmă a sărit fi-mea și mi-a tornat niște apă că nu mai puteam dă usturime. Pă Lisandru nu știu cu ce-l lovea în cap, avea un cucui cît mărul.

— Și-acuma cum o dregeti Manoleo?

— Vede el pă dracu. Trebuie să vie, că n-are încotro! ! Are aici hainii, cămășii, nu-ș ce draci mai are, așa că trebuie să vie. Și atunci vede el pă dracu. Dacă n-o vedea el pă dracu uite aici sint: să nu-mi mai ziceți mie Manolea . . .



— Nea Manoleo, da' fii-ta ce zice?  
 — Păi ce să zică?  
 — Nu zice nimica?  
 — Păi mă Zbhanghiule, n-auzi că ea n-a vrut să-l ia? Eu i-l am dat, că am zis că e bogat, are avere băga-și-o-ar în cap dă pârilit, « zgîrie-brînză ». Dar pui eu ghiara pă el . . . trebuie să vie să-și ia catrafusele. Și dacă o trimite pă cineva, îl bat pă ăla în loc și nu-i dau nici hainili. Și chiar dă o-n veni neam, tot pui eu ghiara pă el. Dă n-o vedea el pă dracu, uite să nu-mi mai ziceți mie Manolea. Să-mi ziceți prostul ăla dă Manolea . . . care să lăuda.

— Mai dă-mi, mă Arghire, o foită că jurnalul ăsta ! . . .

## SALCÎMUL

Trecuse de miezul nopții cînd Tudor Călărașu se pomeni deștept pe prisma casei. Întîi își întinse oasele, apoi dibui sub căpătîi și scoase flanela cu tutun. Era răcoare și satul zăcea în liniște. Începu să se îmbrace încet trăgînd din țigare și oprindu-se din cînd în cînd după ce băga fiecare crac în pantaloni sau își trăgea flanela pe mîini.

— Da, dă-l dracului ! Păi dacă am nevoie de el ! Se duse la celălalt capăt al prispiei și trase pătura:

— Gheorghe ! Măi Gheorghe !

Băiatul se învîrte mirînd, apoi se ridică dintr-o dată în capul oaselor :

— Ce ?

— Hai, scoal ! Hai că trebuie să tăiem salcîmul.

Băiatul sări jos de pe prispă și scoase de sub ambar niște călțuni pe care îi trase în picioare.

— Băi, tată, da'e prea devreme mă, dracului !

— Lasă că dormi tu . . . avem o groază de treburi . . .

Plecără amîndoi sub șopron și începură să răscolească printre scule. Scoaseră securi și porniră în grădină. În fund era un întuneric de pădure și jumătate din bolta cerului era umbrită de un uriaș salcîm în a cărui coroană se încleșcise toate sălcile și duzii, din întreaga grădină.

Tudor Călărașu și băiatul se opriră la rădăcina lui cu securile în mîini.

— Pin'la ziua trebuie să-l trîntim la pămînt, Gheorghe. Ță foame ?

— Mie nu mi-e foame !

— Mă duc să iau ceva în gură. Să nu începi că trebuie să vin eu să vedem cum îi facem.

Băiatul se așeză la rădăcina lui și asteptă.

Se gîndi ce i-o fi venit lui tat-său să taie salcîmul cu noaptea în cap. Știa că îi spusese cu vreo două zile înainte că vrea să-l taie, dar ziua n-avea timp ? Își duse mîna la gură și căscă. Cerul era spuz de stele și găina începuse să apună. Tudor Călărașu se întoarse și băiatul se ridică. Luară amîndoi securile în mîini și omul începu să se învîrtească de jur împrejurul salcîmului. După un timp se opri.

— Hei, cum îi facem, mă ? Hai să-i mîncăm întîi rădăcinile. Da' arde-l, nu te juca.

Securile începură să izbească. Amîndoi se opinteau îndoiindu-și șalele. Secura se ridica, la înălțimea capului se oprea, apoi săgeta aerul și răbufnirurile se împrăștiu pe aripile nopții, pierzîndu-se una după alta prin prundurile grădinilor. Vreo două rădăcini fură tăiate. Tudor Călărașu și băiatul au tăiat două ceasuri fără să scoată o vorbă. Se mutau de la un loc la altul, își scuipau în mîini, și, la fiecare început, așchiile săreau în toate părțile.

Începu să mijcească de ziua. Salcîmul stătea falnic și nici o frunză nu i se mișca. Cei doi loveau acum dedesubtul lui. Se făcuse din amîndouă părțile o scorbură adîncă și Tudor Călărașu se opri, ștergîndu-și fruntea cu mîineca de la cămașă.

— Stai Gheorghe că nu mai merge ! Adu caii.

Băiatul plecă și omul se așeză răsufîind rar. Pămîntul era alb de așchii.

După cîțva timp băiatul intră cu caii și, ajuns lîngă salcîm începu să le aranjeze ștreangurile și să lege o frînghie lungă de capetele lanțurilor.

— Lasă-i Gheorghe ! Mai dă-le drumu să pască, bă, da vînos mai a fost salcîmul ăsta, 'ceam că nu să mai termină. Cum îi facem noi acum ca să-l trîntim ?

Dinspre dealul viilor începuse să se lumineze și cei doi se odihneau fără să scoată o vorbă. Satul răsuna de cîntecul cocșilor și lumea începuse să se trezească. Parcă s-ar fi auzit fîșîitul a mii de viermi de mătase urcîndu-se în frunzele de duzi. Tudor Călărașu se ridică deodată :

— Ai Gheorghe ! Adu frînghia și scara. Și începu să-și răsucească o țigare.

Băiatul depărtă caii și puse scara. Se urcă în salcîm și, cînd coborî, frînghia se întinse ca o sîrmă de telegraf. Amîndoi se alăturară de cai, unul într-o parte și altul în cealaltă.

— Gata Gheorghe?

— Gata.

Și deodată urlară, lung și răgușit:

— Haidaaaa !...

Caii zvicniră și, din înălțimea lui, salcîmul se mișcă și porni spre pămînt.

— La o parte ! urlă Tudor. La început încet, salcîmul căzu acum cu o iuțeală neașteptată și îmbrățișă grădina ca un uriaș. Văile clocotiră și cîinii începură să latre. Parcă se prăbușise cerul și grădina rămase mică, năpădită de aer și de lumină.

Pe ușa grădinii se văzu nevasta omului. Rămăsese cu mîinile în șolduri ca o oală cu două mînuși.

— Mă Tore, ce-ai făcut?

Tot în același timp apărură și vecinii. Toate grădinile și valea parcă erau despuiate.

— Ce dracu ai făcut, mă Tudore? zice vecinul.

O fetiță a lui Ion Armăsarul începu să plîngă.

— Nea Pațanghele, dă ce-ai tăiat salcîmul?

— Bine, mă Tudore, păi p-asta te găsiți tu să-l tai, zise un alt vecin.

Omul rămăsese pironit cu ochii în golul din bolta cerului. Nici nu s-așteptase. Simți că-l cuprind o teamă rea, un fel de înfiorare, se încruntă și se pomeni rîstîndu-se:

— Ce dracu aveți, mă, ați înnebunit?

MARIN PEDA

## L'ACACIA

Il était passé minuit quand Tudor Călărășu s'éveilla sur la terrasse en terre battue de sa maison. Il commença par s'étirer, puis il tâtonna sous son chevet et en retira son gilet où il avait du tabac. Il faisait frais et le village reposait dans le silence. Il se vêtit lentement, tout en fumant et s'arrêtant de temps à autre quand il enfilaient une jambe de son pantalon ou les manches de son tricot.

— Ben quoi, que le diable l'emporte ! J'ai besoin de lui ! Il alla à l'autre bout de la terrasse et tira la couverture :

— Gheorghe, hé, Gheorghe !

Le garçon se retourna en grognant, puis se dressa soudain sur son séant :

— Qu'y a-t-il ?

— Allons, debout ! Faut qu'on abatte l'acacia.

Le garçon sauta à bas de la terrasse et tira de sous la caisse à farine une paire de grosses chaussettes qu'il enfila.

— Dis, père, y fait bien trop tôt, que diantre !

— T'auras le temps de dormir après... on a des tas de choses à faire...

Ils allèrent à la remise et se mirent à fourrager dans les outils. Ils prirent chacun une hache et s'en furent dans le jardin au fond duquel régnait une obscurité de forêt. La moitié de la voûte du ciel était cachée par un gigantesque acacia dont les branches s'étaient mêlées à celles de tous les saules et de tous les mûriers du jardin.

Tudor Călărășu et son fils s'arrêtèrent au pied de l'ombre, les haches à la main.

— Jusqu'à l'aube faut qu'on l'abatte, Gheorghe. T'as faim ?

— Moi, je n'ai pas faim.

— Je vais avaler un morceau. Ne commence rien, faut que je sois là, qu'on voie comment on va s'y prendre.

Le garçon s'assit sous l'arbre et attendit.

Il se demanda ce qu'il avait pris à son père d'abatte l'acacia en pleine nuit. Il se souvenait que le père lui avait dit deux jours auparavant qu'il voulait l'abatte mais quoi, on n'avait pas le temps de faire ça le jour ? Il porta la main à sa bouche, et bâilla. Le ciel était éclaboussé d'étoiles et la Poussinière descendait vers le cou-



chant. Tudor Călărășu s'en revint et le garçon se leva. Ils prirent tous deux leurs haches et l'homme se mit à tourner autour de l'acacia. Enfin, il s'arrêta.

— Alors, comment qu'on s'y prend ? On va lui trancher d'abord les racines. Mais vas-y de bon cœur, c'est pas de la blague !

Les haches se mirent à frapper. Tous deux se courbaient, ployant les reins. La hache se levait, s'arrêtait à la hauteur de la tête, puis fendait l'air en sifflant et le bruit des coups s'envolait sur les ailes de la nuit, se perdant dans les jardins. Deux racines furent coupées. Tudor Călărășu et son fils travaillèrent pendant deux heures sans ouvrir la bouche. Ils changeaient de place, crachaient dans leurs paumes et, chaque fois qu'ils recommençaient, les éclisses sautaient de tous côtés.

L'aube commençait à poindre. L'acacia était toujours debout et aucune de ses feuilles ne bougeait. Les deux hommes le frappaient maintenant par dessous. Un creux profond s'était formé de chaque côté et Tudor Călărășu s'arrêta, essayant son front avec la manche de sa chemise.

— Attends, Gheorghe, ça ne va plus comme ça ! Amène les chevaux.

Le garçon s'en fut et l'homme s'assit, soufflant à longs intervalles. La terre était jonchée d'éclisses.

Au bout d'un temps, le garçon revint avec les chevaux et, arrivé près de l'acacia, il apprêta les traits et attacha une longue corde au bout de leurs chaînes.

— Attends, Gheorghe ! Laisse-les encore paître, hé, c'est qu'il a été dur cet acacia, j'croisais bien qu'on n'en finirait jamais. En maintenant, comment qu'on va s'y prendre pour le faire tomber ?

Du côté de la colline aux vignobles le ciel s'éclaircit et les deux hommes reprenaient haleine en silence. Le village résonnait du chant des coqs et les gens commençaient à s'éveiller. C'était comme si l'on avait entendu le crissement de milliers de vers à soie montant dans les feuilles de mûrier. Tudor Călărășu se leva soudain.

— Allons, Gheorghe, apporte donc la corde et l'échelle. Et il se mit à rouler une cigarette.

Le garçon éloigna les chevaux et dressa l'échelle. Il grimpa dans l'acacia et lorsqu'il en descendit la corde se tendit comme un fil de télégraphe. Ils s'approchèrent des chevaux, chacun de son côté.

— Tu es prêt, Gheorghe ?

— Prêt.

Et soudain ils hurlèrent longuement, d'une voix rauque :

— Alleeez !

Les chevaux s'arc-boutèrent et, de toute sa hauteur, l'acacia bougea et commença à s'incliner vers la terre.

— Gare-toi ! hurla Tudor. Lentement, d'abord, l'acacia tombait maintenant, se précipitant avec une vitesse surprenante, pour embrasser finalement le jardin d'une étreinte de géant. Les vallées résonnèrent et les chiens se mirent à aboyer. Il semblait que le ciel s'était effondré, et le jardin fut soudain tout petit, envahi par l'air et la lumière.

La femme de l'homme apparut à la porte du jardin. Elle s'y tenait, les mains sur les hanches, semblable à un pot à deux anses.

— Hé, Toré, qu'as-tu fait ?

Les voisins apparurent au même instant. Tous les jardins et la vallée même semblaient comme dépouillés.

— Que diable as-tu fait, hé, Tudor ? dit un voisin. Une des fillettes à Ion Armăsarul commença à pleurer.

— Oncle Patanghel, mais pourquoi que tu l'as abattu, l'acacia ?

— Dis donc, Tudor, tu pouvais pas en abattre un autre ? fit un autre voisin.

L'homme était immobile, les yeux fixés sur l'éclaircie béante dans la voûte du ciel. Il ne s'y était pas attendu. Il se sentit envahi d'une crainte mauvaise, une sorte de frisson, son front se rembrunit, et soudain il se mit à crier :

— Que diable avez-vous donc, tous ? Êtes-vous fous ?

## LA COLLINE

I. Un matin d'automne, avant l'aube, Vasile Catrina s'éveilla soudain en proie à une terrible épouvante. Il comprit aussitôt qu'il avait eu un mauvais rêve, mais son émoi le tenait comme cloué au lit sans qu'il se rende compte où il se trouvait : il voyait les deux fenêtres de la chambre et, au dehors, le ciel tout haut et couvert d'étoiles ; il ne reconnaissait ni la chambre ni le lit où il était couché. Peu à peu il pensa qu'il devait pourtant bien être chez lui, et sans même s'en apercevoir, il prononça d'une voix rauque :

— Père !

— Qu'y a-t-il ? répondit la voix de l'homme, quelque part du fond de la pièce.

— Tu dors ? demanda le gars, apaisé.

— Je ne dors plus maintenant. Que t'arrive-t-il ? Pourquoi t'es-tu réveillé ?

Vasile Catrina se souleva encore tout étourdi et s'assit sur le bord du lit. Puis il parla à nouveau, gêné de ne pas savoir quoi dire, expliquer pourquoi il s'était levé :

— Qu'est-ce que j'avais dit hier soir que je devais faire aujourd'hui, ce matin ? J'sais pas que diable je devais faire : c'est pour cela que je me suis levé plus tôt...

Son père regarda vers lui dans l'obscurité et d'étonnement se retourna dans son lit. D'habitude, le gars se levait d'un bond, s'habillait en un tour de main et s'en allait vaquer à ses affaires.

— Va donc te laver, fit le vieux rudement. Qu'as-tu à rester là comme une andouille ?

— Quoi ? que me veux-tu, hein ?... comment ? quelle andouille ! Moi ?...

Le garçon ouvrit la porte, recula un peu, puis sans plus regarder en arrière, la fit claquer si fort que le mastic collé sur les bords des vitres se craquela et que des morceaux en tombèrent. Il sortit, s'assit sur la véranda et commença à se chauffer. Il se sentait pesant et essaya de se calmer et de se trouver une occupation. Pendant qu'il enfilait ses chaussettes et liait ses chaussures, il se souvint subitement qu'on lui avait dit, l'un des soirs précédents, que leur bled avait mal donné du côté de Frunzari, qu'il y était clairsemé et jaune et qu'il ferait mieux de labourer la terre pour des semences de printemps. « J'vas y voir moi-même, se dit-il, et pas plus tard que tout à l'heure. »

Il était très tôt et cette pensée le satisfait. « Au retour, je me ferai la barbe et je prendrai un bain ; j'aurai le temps pour ça », se dit-il encore.

Le jour commençait à poindre, mais à mesure que l'obscurité de dissipait, les abords du village s'assombrissaient, et il flottait dans le lointain un brouillard dont les remous entouraient les hautes cimes presque dénudées des acacias.

Vasile Catrina enfila un gilet de laine et s'en fut, mais se souvint au même instant que la veille au soir Bărgan le crieur était passé avec son clairon dans tout le village, pour avertir les gens qu'ils devaient se rassembler devant la mairie; le notaire et l'instituteur avaient quelque chose à leur communiquer.

II.

À la sortie du village Vasile Catrina hâta le pas et se prit à jurer à haute voix, maudissant aussi bien Bărgan, l'homme au clairon, que ceux qui appelaient sans raison les gens à se rassembler devant la mairie. Là, le notaire ou le maire font leur apparition armés d'un papier qu'ils se mettent à lire et auquel personne ne comprend rien. « Ils perdent leur temps », se dit encore le gars, coupant à travers le pagage et se dirigeant vers l'étang.

Il marchait vite, la tête baissée, à grandes foulées, sans regarder autour de lui, s'étonnant seulement au passage de ce que les bouts de ses sandales surgissaient sans cesse devant lui et qu'il n'en sentait par la semelle se plier derrière.

Une gelée blanche avait couvert la terre pendant la nuit, et maintenant il faisait froid. Il pensa à raccourcir sa route. Il serra davantage son gilet sur sa poitrine et prit à travers les champs de maïs récoltés. La route qu'il avait traversée serpentait à la lisière d'une petite cécépée, près de laquelle s'élevait une colline d'aspect étrange et blanche par un réseau de sentes.

Le jour devait bientôt poindre, cependant, et bien qu'on sentît la lumière matinale grandir au-dessus de la terre, un brouillard épais et grisâtre tomba, presque à l'improviste, assombrissant la campagne et la vue.

Vasile Catrina se trouva soudain seul, foulant les sillons détremés des champs de maïs; il s'arrêta, inquiet, leva la tête et jeta un long regard autour de lui.

Le silence qui recouvrait la terre, en même temps que l'irruption inattendue du brouillard l'effraya encore plus. Il s'étonna d'abord de se voir arrêté à regarder autour de lui comme s'il s'était égaré. Il entendait les battements de son cœur.

— Que diable! fit-il à haute voix.

Au même instant il aperçut le brouillard épais, fuligineux, qui lui pénétrait dans les yeux, et, dans l'air, le voiles de brume qui commençaient à se défaire. Comme si le vent s'était soudain levé, la brume s'éparilla et se mit à courir, effilochée, roulant en grands paquets sur l'étendue de la plaine.

Le garçon put distinguer alors devant lui la cécépée et la colline qui semblaient danser en l'air. La brume passait, échevelée, par-dessus la colline et Vasile Catrina en fut étourdi un instant et porta la main à ses yeux. Il lui sembla que le petit bois prenait feu, s'énervait à vue d'œil. La colline s'élevait toujours; elle se gonflait comme une vessie gigantesque; elle vacillait, s'équilibrant comme une balance très haute; la terre oscillait; s'affaissait; s'enfonçait. Vasile Catrina se secoua et se remit en marche tout irrité:

— Ça alors! c'est à croire que j'ai possédé...

Le brouillard avait pris une couleur laiteuse et semblait passé au tamis fin. Le gars se rapprocha de la colline et se mit à la gravir lentement. Il se regarda avec étonnement, scrutant ses sentes et son herbe drue, criblée de trous ronds d'araignées, encore mécontent de l'étourdissement qui l'avait saisi pendant quelques instants et du temps qu'il avait perdu. Il hâta le pas, arriva au sommet de la colline, puis se prit à dévaler l'autre versant.

III.

Il se rendit soudain compte que quelqu'un marchait lentement sur la sente qui longeait la petite cécépée. Vasile Catrina s'arrêta, les yeux tournés vers l'endroit

d'où lui venait le bruit des pas. Au même moment surgit de derrière la colline, marchant d'un pas traînant et tout courbé, un vieillard trapu, vêtu d'une chemise blanche de chanvre, sa tête nue couverte de longs cheveux, blancs eux aussi.

D'instinct, le gars fit quelques pas dans sa direction, mais trébucha contre un obstacle et s'éleva de tout son long, face contre terre. Le vieux tourna la tête; le garçon se releva et sentit ses paumes brûler et ses jambes trembler. Ses joues étaient en feu et il commençait à étouffer de rage. Il était tombé maladroitement, ses genoux et ses coudes lui faisaient mal, et le vieil homme à la chemise blanche de chanvre l'avait regardé très tranquillement, poursuivant son chemin lentement, à tâtons.

Vasile Catrina frappa sauvagement la terre, ravala son dépit et cria d'une voix pleine de colère:

— Que fais-tu par ici, vieux père, qui diable y cherches-tu?

Le vieux cessa de tâter son chemin avec son bâton, se retourna très lentement, sans lever la tête, et le gars l'entendit dire:

— De qui es-tu le fils?

— Fous-moi le camp, espèce de vieux débris... voilà-ti-pas qu'il me demande encore de qui je suis le fils, cria à nouveau Vasile Catrina, comme si c'était de la faute du vieillard s'il avait trébuché et était tombé.

Le vieux ne parut pas s'en émouvoir et reprit:

— De qui es-tu le fils, hein?

Vasile Catrina marcha vers lui et quand il fut tout près, il le regarda avec étonnement. Le vieux ne bougeait pas. Le regardant et détaillant son visage ridé, les cheveux blancs et rares plantés dans son occiput, ses yeux plus vieux encore, comme écorchés, rougis et les paupières retournées, le jeune garçon sentit brusquement monter sa colère, puis aussitôt se dissiper, le laissant apaisé, mais aussi oppressé, avec, en son cœur quelque chose d'opaque et de lourd comme une eau noire. Il saïsit le vieux par l'épaule et le poussa doucement en avant, comme pour le faire démarrer. L'homme vieux et chenu vacilla, reprit son aplomb puis s'arrêta avec obstination et répéta:

— Hein, de qui es-tu le fils, toi?

— Mais va donc une bonne fois, cria Vasile Catrina. T'es fou ou quoi?

Et il le poussa de nouveau.

Le vieux fit quelques pas trébuchants sous sa poussée jusqu'à ce qu'il retrouvât son équilibre, regarda un temps le gars, puis se remit lentement en marche, hochant la tête et à tâtons.

Vasile Catrina demeura cloué sur place, la tête vide, ne sachant que faire, ne comprenant plus ce qui lui arrivait et surtout ce que le vieillard faisait là, au pied de la colline. Il sentait de nouveau battre son cœur, l'air l'oppresser de son lourd silence, fermé, ouaté, et il voulut s'arracher du lieu où il se trouvait, mais comme en un éclair, il sentit dans ses paumes l'obstination du vieillard, le brouillard qui tournoyait et se défilait sans arrêt en trous profonds et ronds, comme dans un moulin gigantesque; et, saisi d'un frisson, le gars se mit à trembler.

Soudain il se prit à courir, sans plus savoir de quel côté il se dirigeait, tout le corps transi d'épouvante et hâletant sans arrêt. Il courait comme un fou, faisant voler sous ses pas, derrière lui, les mottes de terre et les tiges sèches de maïs; le garçon fuyait sans un regard en arrière comme si tous les esprits impurs, dont on parle l'hiver dans les maisons, étaient sortis de la colline ou de la cécépée et s'étaient mis à ses trousses.

## LE CHEVAL

I.

Florea Gheorghe avait mille choses à faire, mais il y en avait une qu'il voulait finir avant tout autre, maintenant, de bon matin, avant que le soleil ne se lève et qu'il ne fasse trop chaud, et à laquelle il pensait déjà depuis la veille.

Ce matin-là il se leva donc plus tôt que de coutume.

Après avoir avalé à la hâte quelques morceaux de mamaliga et de fromage il se rendit à l'écurie, se mit à la recherche de chaînes et de courroies, y renonça, fixa son choix sur un licou et s'approcha d'un cheval qui dormait immobile près de son râtelier. Il lui passa le licou, puis le détacha et le tira doucement jusqu'au milieu de la cour.

Du scintillement nocturne seules brillaient encore au firmament quelques étoiles pâlisantes. Tout était silencieux, le ciel frais et délavé frissonnait au-dessus des collines et des acacias qui s'élevaient à la sortie du village.

C'était un grand et vieux cheval, au poil frisé sous le ventre et à la peau usée un peu partout par le harnais. Il avançait avec peine et sa tête pendait lourdement, briquebalant à la façon d'une large seille déglingée. Au milieu de la cour il s'immobilisa soudain, puis, quand l'homme tira sur le licou, toute sa carcasse de vieux os parut de disloquer pour se mettre en branle, et l'animal avança de quelques pas. Les os et les tendons apparaissaient aux jointures et entre les côtes en un bizarre assemblage qui articulait lentement les quatre longues jambes.

À ses côtés, Florea Gheorghe se mit à rire; il s'arrêta et le regarda tel qu'il se tenait là, épuisé, au milieu de la cour, avec ses sabots éculés s'étalant dans la poussière comme des écuelles noires, et qui ne pouvait plus avancer. Il s'en rapprocha et le caressa un peu, traillant doucement la houppe de crins qui garnissait son front, puis, le traînant par le licou, il se dirigea vers la porte cochère.

Sur le petit pont qui enjambait le fossé ils s'arrêtèrent de nouveau, le cheval renâcla soudain, eut une brève quinte de toux et répandit une pluie de morve autour de lui.

— Hé ! morveux, fit l'homme en s'essuyant et en se remettant à rire. Il continua: tu te mouches sur moi à présent? Bon, ça va ! Allez, en route !

Ils s'en allèrent tout doucement par le milieu de la route. Le cheval déplaçait lentement ses pieds, balançant tout son corps et à chaque mouvement ses os pointaient, soulevant la peau qu'ils semblaient vouloir transpercer.

— Allez, viens, mon vieux, t'as fini de manger du son... T'auras de l'herbe verte maintenant...

Arrivé près d'un puits, le cheval s'arrêta pile. Le visage de l'homme s'assombrit. Il demeura pendant quelques instants le front baissé, mais cette fois-ci il ne regarda plus la cheval et ne rit plus. Sa main serra doucement le manche du fouet et le fit claquer en l'air.

— Hue donc !...

Mais le cheval ne bougea pas.

— Tu veux de l'eau? ... murmura l'homme. Ben... Et puis, oui, t'en auras...

Florea Gheorghe s'approcha du puits, lâcha le licou et empoigna la seille. D'un mouvement presté il l'envoya au fond du puits, l'immergea, la retira tout aussi rapidement et en versa le contenu dans l'auge. Puis il en tira une seconde. Le cheval s'approcha, le cou tendu, plongeait ses naseaux dans l'auge et but. On voyait l'eau

passer en boules dans son gosier et on l'entendait tomber avec bruit dans l'estomac.

Dans le silence de l'aube, tous deux se tenaient l'un près de l'autre, tranquilles, apaisés et au bout d'un temps le cheval soupira, plaça un jarret, et sembla se disposer à rester là, près de l'auge.

Florea Gheorghe saisit le licou et tira dessus.

— Allez, mon vieux, sinon je serai encore là à midi, et j'ai tant de choses à faire ce jour... Hue donc !... Eh, nom d'un chien, t'en as de bonnes... Tu voudrais quand même pas que je te porte sur mon dos à c'te heure.

II.

L'obscurité s'était entièrement dissipée lorsque Florea Gheorghe ne se trouvait plus qu'à deux ou trois maisons de la sortie du village. Il tirait son cheval par le licou, pressé d'arriver quelque part, tout près, un endroit vers lequel il jetait sans cesse des regards préoccupés. C'était une maison à l'extrémité du village, au toit de tuiles prolongé du côté de la route par un auvent bas, en tôle.

La maison avait de grands volets fermés, fixés au mur par de grosses barres de fer d'une longueur peu accoutumée. Arrivé à sa hauteur, Florea Gheorghe s'arrêta et se mit à crier:

— Hé, ille ! Hé, le Borgne !

Le cheval s'était arrêté lui aussi, les jambes écartées, essayant vainement de se gratter le flanc avec sa grosse tête. L'homme ne faisait pas attention à lui. Il regardait d'un air mécontent la cour de celui qu'il venait d'appeler mais d'où aucune réponse ne lui parvenait.

— Hé ! le Borgne ! Hé, ille ! cria-t-il une seconde fois. Puis, à voix basse, comme se parlant à lui-même: « Qu'est-ce qu'il peut bien foutre, ce Bohémien, qu'il répond pas? »

— Qui est là? fit alors une voix de femme.

— Réveille-le donc un peu, ton Ille, répondit Florea Gheorghe.

— Qu'est-ce que vous lui voulez? Il est pas à la maison.

— Et où qu'il est, femme? J'ai à lui causer. J'ai besoin de quelque chose qui est dans la forge, répondit l'homme.

— Il n'est pas là. Il est parti hier soir pour acheter des flers à cheval... et la forge, il l'a fermée à clé.

À ces mots l'homme s'assombrit encore davantage et demeura longtemps immobile, roulant dans sa tête une pensée qui semblait l'irriter, mais qui, surtout, le mettait dans l'embarras. « Tant pis, fit-il enfin, j'irai à me débrouiller autrement... Oui, c'est ça, quand on sera arrivé là-bas... »

— J'avais besoin qu'il me donne quelque chose de sa forge, fit-il à haute voix. — Il revient vers midi, répondit la voix dans la cour. Alors il sera à la maison.

Non, répondit Florea Gheorghe. J'en avais besoin maintenant ce matin. Mais tant pis... tant pis... j'me débrouillerai...

Quelleque peu décontenancé, l'homme s'éloigna de la maison aux volets fermés. Il se dirigea vers le ruisseau et entra dans l'eau. Ils marchaient toujours très lentement.

— Des flers à cheval ! Elle en a de bonnes ! Son mari, l'est forgeron depuis de années et elle qui dit des flers à cheval... Hein ! que le diable t'emporte avec tes flers à cheval, bogue d'idiotie !... Hue !... Allez, viens mon mignon, viens mon poulain, faisait Florea Gheorghe, qui était revenu sur la berge tandis que le cheval s'attardait dans l'eau en agitant sa queue.

Le village commençait à s'éveiller. On entendait un vague bruissement que l'orale avait peine à saisir, des murmures imprécis volaient parmi les acacias et s'éteignaient avant de prendre sens. Au loin, dans la campagne, l'air blanchissait.



comme une toile éloignée, éclairant dans tous ses replis l'étendue sans fin. On voyait surgir sur la route, au sommet de la montée, quelques chariots partis avant l'aube; ils descendaient silencieusement vers la rivière, la traversaient, puis remontaient vers les champs. Quelques-uns passèrent auprès de Florea Gheorghe qui montait lui aussi.

III.

L'un des chariots, dans lequel un homme était assis, de quingois sur une couverture en laine, s'arrêta à la hauteur de l'homme et de la bête.

— Jour, Florea, cria l'homme, en se soulevant par-dessus la ridelle.

— Jour !

— Où donc que tu vas, hein ? avec cette rosse-là ?

— Je vais... Passe-moi plutôt une sèche, répondit Florea Gheorghe.

— J'ai pas de feu, C'est-à-dire que si, mais j'arrive pas à battre le briquet.

— Ça ne fait rien, du feu, j'en ai, moi. T'es encore beaucoup à labourer ? demandait Florea Gheorghe, lâchant le licou du cheval.

— Encore un petit bout, par là, du côté de la gare. C'est bougrement dur c'tte sacrée terre, crénon de nom ! Tu m'entends, Florea, la charrue, elle lève des mottes grosses comme ça. Tu te rends compte !

— Ben oui, j'sais bien... La pluie, Arghir, c'est la pluie qui manque... Tiens, voilà du feu, fit Florea Gheorghe en tendant à l'autre une mèche qui grésillait, dégageant un mince filet de fumée. Puis il alluma lui aussi sa cigarette et, aspirant de grosses bouffées de fumée, se pencha pour reprendre la longe du licou.

— Allons, salut ! fit l'homme du chariot en se remettant en route.

— Salut !

Trainant son cheval après lui, Florea Gheorghe continua son chemin, montant dans la direction des champs. La bête le suivait péniblement, à grands pas inégaux, en balançant sa longue encolure. Puis, tous deux quittèrent la route qui montait tout droit, tournèrent derrière une carrière de pierre rouge et arrivèrent au bord d'un ravin large et profond creusé par un torrent et tout rempli d'âbles vertes et fourrées qui poussaient dru parmi de grosses pierres et des ossements blanchis d'animaux. Les bruits d'alentour ne pénétraient pas au fond de ce coin perdu; ils s'y arrêtaient, eût-on dit, comme engloutis par quelque chose de semblable à des vases qui se seraient trouvés dans les parois pierreuses du ravin.

Florea Gheorghe s'arrêta là.

Le cheval en fit autant et allongea le cou de côté, fouillant de ses naseaux et tâchant d'attraper du bout des lèvres quelques brins d'herbe qui avaient poussé au milieu d'une bouse.

— Oui, il y en a, il y en a, murmura l'homme en jetant un regard dans le ravin. Puis il retourna auprès du cheval qui s'obstinait à atteindre les brins d'herbe. — Hé ! le vieux, c'est pas le moment de brouter ! Allez, viens !

Il tira sur le licou, mais le cheval ne voulait pas abandonner la petite touffe d'herbes et tendait le cou vers elle.

— Eh ben... on sera encore là à midi ! Hue donc !...

Et il tira sur le licou.

Ils descendirent au fond du ravin, et Florea Gheorghe s'y arrêta. À ce moment, par-dessus les hautes cimes des acacias que l'on distinguait à peine, dans la direction du village, les rayons du soleil jaillirent soudain, inondant le ravin de leur lumière rouge.

IV.

L'homme sembla frissonner, pris de peur. Il jeta un long regard autour de lui et s'arrêta en se grattant la tête. Puis, il lâcha de licou, détacha une corde qui

portait enroulée à sa taille et la passa autour du cou de la bête. Il recula de quelques pas sans lâcher l'extrémité de la corde et se baissa. Il ramassa dans l'herbe tendre un fémur de cheval blanchi et durci par le temps et l'éprouva, le faisant sauter dans sa main comme pour se rendre compte s'il pouvait facilement le manier. Il s'approcha du cheval et quand il leva la main l'air siffla. Une ride cruelle sillonna un instant le visage de l'homme. L'animal eut un sursaut, quelque chose en lui avait remué — il se cabra violemment, terrifié, secouant la tête.

Quelque chose de semblable s'éveilla aussi dans l'homme. Il recula d'un pas, sans quitter des yeux la bête qu'il avait éveillée sans s'en rendre compte, et comme saisi d'une hâte pleine de crainte, il serra plus fortement la corde, puis frappa avec un bref han ! l'animal en plein front. Il frappa encore, une fois, puis une autre et une autre encore, sans cesser de tirer sur la corde. Se cabrant à nouveau, le cheval voulut bondir, mais s'écroula et resta étendu, le corps soulevé d'un souffle rauque.

Lorsqu'il le vit étendu de tout son long et haïement péniblement, l'homme poussa un sifflement prolongé comme si quelque chose s'était brisé et avait résigné en lui tel un éventaire battu des vents, comme si d'immenses oiseaux s'étaient envolés de sa tête et de sa poitrine et qu'il eût sifflé pour les rappeler; il reprit haleine, épougeant son front poisseux de sueur froide.

Il fit de nouveau tournoyer l'os dans sa main et, avec des mouvements mesurés, se reprit à frapper le cheval, sourd cette fois, comme un homme qui scierait du bois sans penser à rien. L'animal ne soufflait plus. Un de ses yeux avait crevé et coulait sur les naseaux comme un jaune d'œuf. L'homme frappait toujours à coups répétés, pressés, bien calculés. Même après que la tête du cheval eût été entièrement couverte d'une couche de sang figé et vitreux, il frappa encore plusieurs fois.

Il finit par jeter l'os au loin, se pencha et chercha un endroit où il pourrait écorcher l'animal. Il avait enfoncé le corps et tirait dessus à deux mains. Parfois il se penchait en avant au point de le toucher du front, épougeant fortement des deux mains la peau puis, se rejetant en arrière, tirait si fort que les veines de ses tempes gonflaient. Sur la colline, dans les champs qui surplombaient le ravin, les bergers suivaient leurs troupeaux en sifflant et lançant leurs gourdins après les bœufs.

De là-haut, on pouvait voir au fond du ravin l'homme et le cheval qui semblaient encore lutter. Une voix retentit soudain, effrayant Florea Gheorghe qui leva la tête :

— Regardez donc, les autres ! Héé ! entendit-on dans tout le ravin. En v'la un qui écorche un cheval. — Tout beau, mon chien, tout beau ! Viens là... là... là...

## AVANT DE MOURIR

Stancu, fils de Stănciă, comprenait qu'il allait mourir; qu'il gisait à l'ombre sur une couverture rayée et que le mal le tenait. S'il avait voulu se lever, quelque chose dans sa gorge l'aurait étouffé et, comme toujours depuis deux mois, il aurait craché rouge et aurait regardé son crachat, dans la pousière, près de lui, se figer en une petite boule. Cela avait commencé une année auparavant.

Il avait entrepris de creuser un trou en terre. Le puits d'où il tirait l'eau à boire était loin de sa maison et un beau jour il se leva de bonne heure, prit sa pioche et se mit à chercher dans le jardin l'endroit où creuser un trou, un petit puits qui soit pour lui. Il avait travaillé tout le jour et vers le soir il rejetait déjà la terre avec le seau; on ne le voyait plus au fond de son trou.

Il creusa plusieurs jours de suite avant de trouver l'eau. Il avait donné quelques bons coups de pioche et soudain il vit le fer tout humide. « Eh ben, il était temps, j'commençais à en avoir assez », fit-il, il abandonna sa pioche, retourna le seau bouche contre terre et s'assit dessus pour se reposer.

Il pensa que c'était bien, qu'il n'avait plus besoin d'aller tous les jours chercher de l'eau si loin ! Il a son puits à lui. Que lui faut-il encore : une fourche où il ferait passer une cheville, il attrapa l'acacia de derrière la maison, qui convient pour un balancier, il en fera un balancier; il faudra encore une corde, un seau et tout sera dit. « Quand je la vois, cette femme que j'ai, qui s'en revient le seau plein d'eau sur la tête de si loin, du pied de la butte, je me sens devenir fou ! Si je creusais là, un peu plus près... un puits à moi ! j'suis content de l'avoir fait, j'ai trouvé l'eau et maintenant, j'en ai plus pour longtemps, j'ai bientôt fini. »

Stancu, fils de Stăncilă, se leva de son seau, se mit debout au fond de son trou et empoigna sa pioche. Mais il s'immobilisa soudain, la pioche en main. Une douleur subite l'avait frappé au côté, comme un coup de poignard. Il bougea avec précaution, leva une main, et cambra les reins; la sueur se glissa sous ses aisselles et sur son front. « Un point de côté ? Comment, un point de côté ? »

Stancu, fils de Stăncilă, reposa la pioche, empoigna la pelle et commença à remplir le seau de boue. L'eau ne cessait de sourdre parmi les mottes noires de terre. Il travaillait maintenant les pieds dans l'eau et essayait de temps à autre du dos de la main la sueur qui s'accumulait dans ses sourcils. Au bout de quelques heures il avait couvert le fond d'une couche de sable pour filtrer l'eau, avait arrondi les parois du trou et achevé tout le travail.

Maintenant il est sous le mûrier, à l'ombre, la tête dépassant le bout de la couverture. L'eau était bonne, fraîche comme la violette ! Il a fait le puits et c'est pendant qu'il façonnait le balancier et la perche que Ion, le fils de Geacă, celui qui travaille à la mairie, est passé.

— Hein, Geacă, c'est-y de la belle ouvrage, qu'en dis-tu ?

— Stancu, des gens comme toi, faut bien le dire, y en a pas beaucoup.

— Bougre de creieur ! pour que je te permette de puiser de l'eau à mon puits, saïs-tu ce que tu dois faire, hein ?

— Quoi donc ?

— T'es bien le creieur du village, s'pas ? tu sonneras le clairon ce soir, que tous se rassemblent à la mairie... les sots, tu me comprends ?

— Eh bien !

— Que je leur en donne une, de râclée, moi... Amène-toi un peu par là, pour m'aider à percer ce trou. J'ai un point de côté depuis hier, ça fait sacrément mal. Laisse tomber, ne grimpe plus, ça m'a passé. Quand est-ce que je peux la trouver chez elle, ta belle-mère, pour qu'elle me fasse une friction ? J'ai pas fermé l'œil de la nuit, je me suis tourné et retourné comme sur des charbons ardents. De la fièvre, de la sueur, des cauchemars, Geacă !

— C'est tes muscles qui te lâchent, fit Geacă, laisse, t'en fais pas, la vieille te les remettra en place. J'vas lui dire que tu viens ce soir.

— On verra, dis-lui toujours que je viens. Qu'en dis-tu du puits ? Tu vois la margelle que j'y ai faite ? Seulement que ça va verdir...

Maintenant il est étendu sous le mûrier et le puits est là, tout à côté.

Stancu, le fils de Stăncilă, se souvint du puits et se tourna pour le voir. Sur sa nuque, la sueur mouillait ses cheveux et ses mains se mirent à trembler. « Putain de margelle, fit-il à voix basse. Le Ion à Geacă ! Tous sont venus prendre de l'eau. Y m'ont fait plein de sentiers dans le jardin. Et moi, je souffre à peine. J'ai plus de jardin, je le leur ai vendu, pour payer les médecines et le docteur... » Il se souleva sur un coude et resta assis, tête pendante.

Le temps avait passé; il était allé chez la belle-mère de Geacă pour qu'elle lui enlève son point de côté. Il avait bu une bouteille de vin en cuit avec du poivre et ne s'était pas soigné depuis. Mais au bout d'un certain temps les sueurs avaient recommencé, accompagnées d'une toux creuse.

« Ils m'ont tous raccourci les jours, grogna Stancu, fils de Stăncilă. Geacă, et puis ma femme, et ce borgne de Mitroi, et l'autre voisin aussi... Pas un ! Ah ! je veux savoir ! Ça ne va pas comme ça ! Il va passer par ici ce soir, et j'ai demandé : eral ! Docteur ! à quoi bon tant de médecines et j'sais plus quoi encore ! Je l'vas mourir ou j'vas pas mourir ? Car, pour ce qui est de ma vie, c'est plus une vie, mais... c'est pour quand ? Quand j'serai mort ça sera fini ? Mais qu'y me dise pour quand c'est, que j'm'y prépare, car c'est bougrement important, ça ! On est mort, la belle affaire ! Comme si le ciel allait s'écrouler si le Stancu à Stăncilă, Il passe l'arme à gauche !... »

L'homme demeura un instant immobile, puis sa tête retomba sur l'oreiller. Doucement, les feuilles du mûrier commencèrent à s'agiter en bruissant et les ombres de la terre passaient paresseusement sur le visage de l'homme. Stancu, fils de Stăncilă, leva soudain la tête, violemment, comme si les suites de la maladie ou même la maladie qui l'avait terrassé s'étaient évanouies. Les articulations des mains se raidirent et les veines du cou saillirent sous la peau. Il roula sur sa couche et enfoua ses ongles dans la terre tandis que la sueur l'envahissait soudain, mouillant ses cheveux comme dans un bain de graisse. Il s'appuya au tronc du mûrier, l'entoura de ses bras, s'y agrippant de ses ongles qui saignèrent et commença à ronger en gémissant l'écorce gercée et noire de l'arbre.

— Stancu, tu perds la tête, cria sa femme du fond du jardin en accourant vers lui. Elle le souleva par les aisselles et l'aïda à s'étendre de nouveau sur la couverture. Il ne gémissait plus. Il avait fermé les yeux et la femme le recouvrit jusqu'au menton, essayant son visage glacé et son front luisant de sueur.

II.

Les ombres du mûrier s'allongeaient lentement. Les feuilles s'étaient éloignées, palpitant, puis toute la couronne avait quitté la racine, s'était étalée près de l'arbre et avait fini par disparaître sous le regard oblique du soleil. Stancu, fils de Stăncilă, dormait maintenant dans la clarté jaune du couchant. Il se réveilla fatigué comme jamais auparavant, et tandis qu'il essayait de se soulever, les nerfs de ses bras l'abandonnèrent et il n'y réussit pas; il se laissa retomber sur la couverture. Ses yeux roulaient dans leurs orbites comme s'ils s'en étaient détachés. « Il ne vient plus », fit-il doucement. Sa poitrine fut brusquement saisie d'un frisson encore jamais ressenti, d'une faiblesse qui l'atteignait jusqu'à la moelle. Son cœur battait sous l'empire d'un désir violent, d'une supplication ardente.

— Femme, femme, fit-il à nouveau, le docteur ne va-t-il pas venir ?

— Il est venu mais il est reparti. Il t'a vu dormir et il m'a dit de ne pas te réveiller, qu'il passerait plus tard, répondit sa femme.

Stancu, fils de Stăncilă, la fixa du regard :

— Alors, c'est pour bientôt ?





## MIDI D'ÉTÉ

C'était un de ces jours où la lumière immobile fait de chaque instant une attente sans fin. Le silence des cours semblait exposer le village à l'examen d'un œil étranger, immense, avide de découvrir les pensées humaines... De hauts acacias se dressaient comme pétrifiés, leurs feuilles endormies. La terre battue de la cour s'étalait blanche sous la lumière du soleil. Personne ne passait dans la rue. La palissade noire du jardin se tenait toute droite, son portillon encore à moitié ouvert, par lequel quelqu'un était venu, ou bien était parti. Derrière, on apercevait une meule de paille dans laquelle une fourche était plantée. On eût dit une après-midi revenue de loin, des profondeurs de l'éternité, et arrêtée comme en visite chez l'après-midi réelle et présente, qui se taisait, intimidée, de même que les murs des maisons, les sommets des acacias et le sol poussiéreux qui portait la trace de pas humains, de pattes d'oies, de petits sabots de moutons.

Dans ce silence, une femme au pas hésitant parut soudain à l'angle d'une maison. On lisait dans son regard une perplexité, une crainte hagarde, tranquille pourtant et résignée, comme protégée par son impuissance à comprendre. Cette perplexité s'insinuait aussi dans ses gestes: « Si seulement je savais quoi faire, où aller? ! » semblait-elle dire. Ayant tourné le coin de la maison, elle s'arrêta devant, quelques instants, monta les marches de la véranda et s'approcha de la fenêtre ouverte. Elle risqua un œil à l'intérieur. Une femme dormait là, étalée sur le lit, les cheveux défaits, bras et jambes à l'abandon. Une sorte d'hébétéude s'était emparée de son visage comme si le poids de la vie intérieure qui la submergeait en ces instants de repos profond ne devait plus jamais la quitter. La femme qui était dehors saisis des deux mains le châssis de la fenêtre et murmura d'une voix étranglée par la peur:

— Joita !

Personne ne répondit. Après un court silence, elle répéta son appel. La femme qui dormait s'éveilla alors brusquement, s'assit sur le lit et, avec des gestes réflexes, recouvrit ses jambes et remit de l'ordre dans sa chevelure. Elle reçut, presque inaltérée, l'angoisse de celle qui l'avait éveillée et demanda:

— Qu'y a-t-il, Dida?

— Viens.

Elles descendirent les marches et contournèrent la maison. Elles marchaient légèrement courbées, nu-pieds, avec leurs grandes jupes bouffantes, deux rondeurs presque réelles dans leur démarche lente, indécise, comme commandée. Elles s'arrêtèrent derrière la maison. La visiteuse montra d'un geste à peine ébauché la cour voisine qui gisait là, silencieuse, écrasée par la lumière du jour, sur laquelle s'ouvrait pareillement une fenêtre, et murmura:

— Joita, il n'y a personne chez moi.

— Et alors? murmura l'autre.

— Tudor est à la gare avec le garçon...

— Et alors?

— Tu n'entends pas?

— Quoi donc?

— Ma machine coud seule. Tu l'entends?

La femme prêta l'oreille et, pendant qu'elle écoutait, l'expression de son visage changeait peu à peu et, à mesure que les instants s'écoulaient, cette expression

était de plus en plus semblable à celle qu'elle avait eu avant, pendant son sommeil, et qui avait disparu à son réveil.

— J'entends, murmura-t-elle, au bout d'un certain temps. Dida, y a quelqu'un là-dedans !

— Y a personne, la chambre est vide.

Elles restaient là, toutes les deux, silencieuses, attentives, aux aguets. Un nouveau s'envola de l'acacia voisin, derrière lui une feuille se détacha et flotta lentement jusqu'à terre. Entre les chardons qui envahissaient le clos derrière la maison, une poule parut, dont les poussins s'étaient dispersés dans la rue. La palissade noire solitaire et mécontente. Apercevant les deux femmes, elle s'arrêta un instant, une patte en l'air, gloussa à nouveau, inquiète, troublée par leur silence et leur immobilité, puis reposa sa patte à terre et s'en fut. Soudain, au loin, comme venue du ciel, une voix terrible se mit à rugir, déversant un torrent de jurons, d'imprécations et de menaces:

— Où c'est que tu t'es fourrée, sacrée pute ! Amène-toi donc et ouvre la porte, nom de Dieu, que je rentre mes sacs. Bougre de sourde, t'as l'oreille bouchée? faut m'aider à décharger les sacs ! Au diable la femelle, dès que la chaleur la prend, elle se couche et ronfle qu'on pourrait quasiment scier du bois sur son dos... Ho ! charogne ! que le diable vous emporte ! le temps que j'vous dételle et vous irez à l'abreuvoir...

Au début les deux femmes écoutèrent cette voix presque sans ciller, puis une nouvelle expression de terreur parut sur le visage de la première:

— C'est toi, Georgehe ! fit-elle d'une voix assourdie. Oh ! la ! la ! vas-y vite !

En français par MICAELA SLĂVESCU

## L'espoir contre la solitude

J'ai souvent écrit sur Preda et, j'écirai certainement, un jour, aussi un livre sur lui. Un livre qui traite de la *biographie* de cet d'un homme, selon moi, exceptionnel. Comment il a surgi parmi nous et s'est formé du point de vue intellectuel; quelles forces du dehors, ou intérieures et secrètes ont agi sur lui et ont poussé ce fils de paysans de la Plaine du Danube à devenir écrivain... C'est de tout cela qu'un livre consacré à celui qui écrivit *Les Moromete*, *l'Impossible retour* et *Le plus aimé des hommes de la terre* devrait traiter, c'est cela qu'il se devrait d'expliquer... J'ai lu, il n'y a pas longtemps, une biographie de Camus écrite par un journaliste américain (Herbert R. Lottman), dans ce style positiviste anglo-saxon qui exaspère les *nouveaux nouveaux critiques*... Style des faits, obstination à chercher, à découvrir le destin d'un créateur dans les événements d'une vie, au fond, ordinaire. Le destin de Camus naît de la confrontation d'un grand nombre de circonstances: son enfance dans une famille pauvre de pieds-noirs, la maladie, cette tuberculose qui l'abat périodiquement, l'engagement dans la Résistance, la rencontre avec le professeur de philosophie Jean Grenier, ses amours de jeunesse, ses amitiés, ses échecs littéraires, ses relations amicales avec Sartre et la rupture irréparable qui s'ensuit. « L'histoire de ma vie est l'histoire de mes livres », disait Balzac. L'histoire de Camus est l'histoire de la lutte pour la survie, au sens propre du terme. Comment lui a-t-il été possible de devenir écrivain? Sans doute poussé par la nécessité de porter témoignage sur la condition de l'homme. Être un témoin de l'existence: son premier et son plus âpre désir. Quant à Sartre, il s'est mis à écrire, comme il le déclare lui-même





dans *Les Mots*, pour faire plaisir à un grand-père vaniteux. Il a commencé par pasticher la littérature et a fini par faire de la littérature un engagement total. . .

Mais Marin Preda, lui qui aimait Camus et détestait Sartre, Marin Preda qui croyait Tolstoï sur parole et admirait en Dostoïevski le romancier? Sa *Vie comme une proie* dévoile en partie, mais en partie seulement, le secret de cette vocation. J'ai lu le livre en manuscrit et la première question que j'ai posée à son auteur, après lecture, a été la suivante: *pourquoi parlez-vous si peu de la naissance de votre vocation?* Le prosateur n'y a pas répondu, mais lorsque j'ai relu le livre publié, j'y ai découvert quelques pages nouvelles qui répondaient indirectement à ma question. Il s'agit de la scène où le narrateur rend visite à un ancien camarade d'école devenu électricien ou quelque chose d'approchant. Cet ancien camarade a un talent extraordinaire, celui de la fabulation. Au cours de cette seule entrevue, il raconte à son ami une foule d'événements extraordinaires, l'existence étant pour lui une fête ininterrompue de l'imagination. C'est lui, dit le narrateur, qui devait devenir écrivain, et non pas moi, car je ne puis me détacher du réel et inventer de tels événements enchanteurs. . .

Nous pouvons tirer de là une première conclusion: c'est l'obsession du réel qui a rendu Marin Preda écrivain. C'est l'impossibilité (ou le refus) d'imaginer un monde autre que celui dans lequel est née et s'est formée sa conscience, qui l'a poussé, fatalement, vers la littérature. Vers la littérature qui donne un sens à ce monde réel et satisfait un désir irrépressible de connaissance. Pour Marin Preda (et ses livres en témoignent clairement) les choses doivent avoir un sens, l'histoire une logique, l'existence une justification. L'homme vit pour comprendre et se réjouir de ce qu'il comprend. Analyste, dans ses romans, des états obscurs de la psychologie, Preda visait à donner une cohérence aux ruptures intérieures, un sens aux échecs, à la déroute, à la fascination du rire. . . Il détestait les valcuscus, les inadaptables. C'est pourquoi, lorsque je lui fis observer que l'épilogue du roman *Le grand solitaire* était inutile, il l'a justifié dans les termes suivants: la littérature roumaine est pleine de valcuscus, d'inadaptés; je ne veux pas porter plus loin cette tendance; l'écrivain doit donner à son personnage une chance. . . L'homme est non seulement la somme de ses échecs, l'homme est une divinité enchaînée par les circonstances. . .

L'esprit qui pense de cette façon tend vers un classicisme fondamental. Au fond, Marin Preda est un moderne, qui n'a pas perdu son illusion sur l'idéal classique de l'homme. . . Et il est devenu écrivain pour exprimer cet espoir.

En français par MICAELA SLĂVESCU

**La Quinzaine**  
littéraire

319.

Entretiens : Ernst Jünger  
Claude Ollier, M. Vargas Llosa  
Andrzej Wajda

Théorèmes et casseurs  
Les intellectuels  
sont-ils coupables ?

**La Quinzaine**  
littéraire

L'Univers  
de  
Strasbourg  
Linné  
S. Rimbaud  
inconnu  
bourg

gaistique :  
Le vrai  
cuisse  
Entretien  
avec

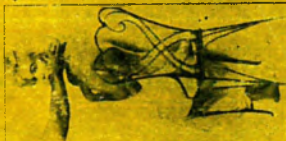
REVISTE ÎN ORIZONT EUROPEAN

**La Quinzaine**



198

Starobinski



Marilyn  
par  
Mailer

# Marxisme et structuralisme

Un inédit de

## G. Bataille

Julien Graecq, Alain, La Belle Epoque  
Léautaud et Valéry, Mann et Lukacs  
Gramsci, W. Manchester, Informations

Centenaire de

# Ramuz



GEORGETA HORODINĂ

## O revistă citită în 70 de țări

La 15 martie 1966 apărea la Paris primul număr al revistei « *La Quinzaine Littéraire* », revistă care, așa cum indică prin titlul ei, își fixează o periodicitate bilunară. Au trecut de atunci șaisprezece ani, timp în care, în ciuda greutăților materiale și a unor crize interne, revista a reușit nu numai să se mențină, dar și să dobândească un prestigiu astăzi bine stabilit. Programul ei? Cu mirare trebuie să constatăm că primul număr al publicației nu afișează nici un program. Cititorul este în mod tacit invitat să ia cunoștință de intențiile și opțiunile redacției nu din declarații, ci din felul în care sînt puse în practică principiile călăuzitoare. Obiectivul urmărit reiese clar din structura primului număr, rămasă în esență aceeași până astăzi, deși, ca orice organism viu, *La Quinzaine Littéraire* s-a transformat, a evoluat și s-a adaptat cu o lăudabilă flexibilitate cerințelor mereu noi, mereu altfel luminate de reflectorul actualității, care stau în fața unei publicații literare: recenzarea conștiințioasă a tuturor cărților care, din noianul industriei editoriale, se disting, fie prin valoarea sau impactul lor, fie prin situarea lor sub un anumit nivel de onestitate profesională sau de onestitate pur și simplu. Departe de a-și fixa atenția exclusiv asupra literaturii, *La Quinzaine Littéraire* își face o datorie din situarea fenomenului literar în contextul intelectual al momentului acordînd spațiu larg, în același spirit exigent selectiv, cărților de artă, filozofie, sociologie, istorie, economie politică, știință, etc.; criteriile de selecție și modul de comentare al cărților mențin sub ochii cititorului imaginea generală a actualității sociale și politice, redacția cău-

tind să evite pe cât posibil capcanele inerției, care face din culturală preocuparea unui mediu restrâns, și să răzbească dincolo de barajul, carecultural și inevitabil, al specialiștilor, până la oceanul mult al cititorilor, ultimii dar nu cei din urmă destinatari ai culturii. Într-un scurt articol care interpretează analiza succintă a trei ani de existență a revistei în lumina evenimentelor din mai 1968, își propune în mod programatic o mai mare apropiere de public prin stimularea spiritului critic al cititorilor și înlesnirea accesului lor la expresie. Merită să fie citată fraza care definește acest obiectiv într-un spirit de înaltă democrație: «Să înțelegem în mod politic domeniul cultural și, în același timp, din punct de vedere cultural, domeniul politic.»

Parcursind, fie și cu un ochi grăbit, colecția revistei în acești șaisprezece ani care s-au scurs de la apariția primului număr, constatăm că toate marile evenimente, toate cauzele drepte, ca și toate campaniile, bătăliile sau duelerile răsănătoare ale anilor '60 și '70 din Franța și-au găsit reflexul fidel în paginile ei. Irmurea în arenă a structuralismului, vilva în jurul lui Lacan, Althusser sau Foucault răspunsul lui Sartre, polemica Picard — Roland Barthes, critica universitară încrucișând spada cu cea ce s-a numit «noua critică», entuziasmul trecător pentru Teilhard de Chardin, încălțările zgometoase ale revistei *Tel Quel*, din care duelul Bernard Pinguet — Philippe Sollers, este numai un episod, și mai recent apariția «noilor filosofi», într-un cuvânt imaginea vie, plină de tensiune și deloc simplificată a ultimilor șaisprezece ani. Revista a deschis fără teamă paginile ei opiniilor celor mai diverse ca și polemiciilor, și cea ce este și mai meritoriu, nu s-a erijat nicodată în arbitru, deși a știut întodeauna să-și afirme atitudinea, preferințele și opiniunile, cu tact și eleganță, disociind riguros ceea ce este modă, gust îndoielnic sau succes facil de ceea ce este originalitate reală seriozitate și glândire profundă.

În privința literaturii propriu zise, revista face dovada unui spirit receptiv, deschis, lipsit de prejudecăți și intoleranțe: experiențele și formulele noi se bucură, firește, de încurajare (fără ca impozura care se dă drept originalitate să răzbească porțile deschise) dar și literatura mai mult sau mai puțin tradițională, realistă, modernitatea profundă care fără să ia ochii prin procedee spectaculoase, știe să dea glas spiritului novator, este pusă în valoare cu perseverență. Nu există, cred, în Franța scriitor, critic sau eselist, indiferent de notorietate, care să aibă ceva de spus și care să nu îi fie găsit deschise paginile revistei, gata să-i publice articolele sau să-i comenteze cărțile. În 1970, cu prilejul unui bilanț, redacția prezenta următoarea situație: 406 colaboratori de la înființare, dintre care 148 scriind regulat în ultimele 12 luni. Această paletă variată în privința scriitorilor din trecut, readuși la lumina actualității, cercetați, analizați cu metodele criticii moderne, constrinși să dezvăluie noi secrete, să răspundă la întrebările timpurilor noastre. Ce erudiție, ce pasiune în descoperirea documentului rar sau în dezlegarea unor enigme literare pune regretatul Pascal Pia!

Dar ce interes pentru alta literatură, ce perseverență în impunerea marilor scriitori latino-americani, în descoperirea celor suverani, în afirmarea celor italieni sau americani, unii dintre ei, pe nedrept ignorați în țările de baștină, ca largă deschidere spre Orient, China, Japonia, cită atenție pentru scriitorii din țările africane, cită dragoste pentru literatura spaniolă, cea, polonă, sovietică sau maghiară, ce entuziasm pentru albanezul Ismail Kadare!

Nu este de mirare că revista este citită în 70 de țări. *La Quinzaine Littéraire* a arătat întodeauna interes pentru fenomenul literar românesc, găzduind în paginile sale articole și recenzii care semnalau cu promptitudine apariția în limba franceză a unor cărți semnate de Zaharia Stancu, Sorin Titel, Adrian Marino, N. Terțulian. Un colaborator al revistei, Serge Fauchereau,

care este și autor al unei interesante lucrări intitulate *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes*, 2 vol. Denoël, ed., 1977, s-a ocupat des în paginile revistei de scriitorii români de avangardă după cum arată și textul ales de noi ca ilustrare în prezentul grupaj. Serge Fauchereau, care a învățat românește din pasiune pentru literatura noastră, a tradus în franțuzește o mare parte din poemele scrise de Tristan Tzara în limba română. Aceste poeme au fost publicate în volum sub egida revistei *La Quinzaine Littéraire*.

Suffletul revistei este Maurice Nadeau, cunoscut publicului nostru datorită traducerii în românește a eselui său despre Flaubert. Autor al unei lucrări de referință intitulată *Histoire du surréalisme*, al cunoscutului studiu de sinteză *Le roman français depuis la guerre*, Maurice Nadeau nu este numai un distins om de literă ci și un extraordinar animator al vieții literare și intelectuale. Mult timp, ca director al colecției *Les Lettres Nouvelles*, din cadrul editurii Denoël, s-a dedicat cu pasiune opere de publicare a debutanților, care nu aveau de partea lor decât talentul și seriozitatea. Din pricina neînțelegerilor intervenite în relațiile sale cu editura, și-a retras de la Denoël colecția care astăzi se numește *Les Lettres Nouvelles* — Maurice Nadeau, continuând colecția în colaborare cu alte edituri, dar cu aceeași admirabilă devoțiune.

Ca director al foarte citei reviste *La Quinzaine Littéraire* își rezervă un rol mai degrabă discret. Preocupat să pună în valoare contribuția colaboratorilor, Maurice Nadeau este adepul unui stil care se caracterizează prin eleganță și suplete, unele aluzii la atitudinile «autoritariste» de care s-ar fi făcut vinovat, s-a dovedit a fi de fapt riguros și consecvent în respectarea libertății de opinie. Am ales din textele publicate de-a lungul anilor de Maurice Nadeau în *La Quinzaine Littéraire*, câteva care ilustrează, cred, în mod elocvent calitățile sale de critic și eselist dar și cordialitatea sa în relațiile cu colaboratorii sau înțelegerea pentru cerințele cititorilor. Două din aceste articole, unul despre *L'Idiot de la famille* de Jean-Paul Sartre, celălalt despre *Le Temps surréel* de Pierre Naville, sint închinat unor cărți care tratează subiecte cărora el însuși le-a închinat studii importante: *Gustave Flaubert, écrivain et Histoire du surréalisme*. Nu vom întîlni însă în aceste texte nici un semn de accealță, nici o laudă din virful buzelor, dimpotrivă un interes real și o vie simpatie intelectuală pentru scriitorii respectivi, ceea ce vădește un spirit superior, cu un bine înrădăcinat gust al ideilor. Cînd aduce obiecții lui Sartre, o face nu numai cu malicie ci și cu o stimă atât de sinceră încît discuția pune mai bine în lumină meritele cercetării de proporții gigantice, exhaustive, care este *L'Idiot de la famille*, decît elogiul cel mai cristalin. Datorită textului scris la moartea regretatului Roland Barthes,<sup>1</sup> putem arunca o privire asupra acelor relații care alcătuiesc resătura fină a vieții literare și care de obicei nu intră în oglinda paginii tipărite. Este vorba de filerul redactorului care știe să descopere talentul atunci cînd acesta este încă necunoscut, chiar și lui însuși, și asta avînd aerul că nu face decît să se plece în fața evidenței. Numai că această evidență nu este evidentă decît pentru el, așa cum a fost la început numai pentru Nadeau, personalitatea celui ce avea să devină mai tîrziu binecunoscutul Roland Barthes.

În sfîrșit, ultimul text este prezentarea unui număr al revistei închinat unei teme excepționale pentru *La Quinzaine Littéraire*: «De la romanul popular la literatura de conșum». Aici se vede foarte clar atenția complexă pe care revista o acordă cititorului; fără să fetișizeze neputîndu-l, Maurice Nadeau analizează în aceste câteva pagini cu o mare acuitate cerințele confuze dar semnificative ale cititorului modern, care în ultimă instanță sînt aceleași pretutindeni: o literatură care să fiină seama de aspirațiile și de greutățile lui și care să-l ajute să trăiască.

<sup>1</sup> Text reproduit în „Școlul 20” p. 248, 249, 250/1981.



## La Quinzaine

Lettres inédites de  
**Pavese**

Pour ou contre  
**Lacan**

e Conelle L'avenir des villes Cortazar  
Desnos Uwe Johnson Ibn Khaldoun  
otrie de Varsovie. **Byzance**

## La Quinzaine

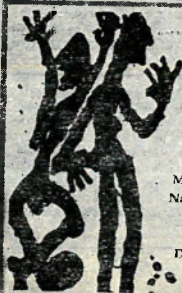
Inédits de  
**Nietzsche**



## La Quinzaine



## La Quinzaine



228

Milos Forman  
Natalie Barney  
Soutier  
Tal-Coat  
David Cooper

## La Quinzaine

**Sartre  
répond**

André Breton

Malraux à vingt ans. Les Français

et la politique. La contraception

Sexuelle : l'ancien Mexique

MAURICE NADEAU

## SARTRE și «idiotul familiei»

Sartre a calificat el însuși *Idiotul familiei* drept «roman» deși l-a tipărit într-o colecție care publică rar opere de ficțiune, «Biblioteca de filosofie». Și a făcut bine. Nu numai că-i dezarmază astfel pe istoricii literari, mai amatori de fapte decât de ipoteze, dar scoate în evidență stima pe care o poartă genurilor literare (sau

<sup>1</sup> «Aș voi ca studiul meu să fie citit ca un roman... Aș vrea în același timp să fie citit cu gândul că e un adevăr, că este un roman adevărat». «Le Monde», 14 mai 1971/)



filosofice), astăzi biete rămășițe ale unei producții scriitoricești, cărora prietenii noștri de la «Tel Quel» n-au greșit dându-le numele generic, și nu prea compromițător, de «texte».

Un text, aici, de 2136 de pagini îndesate, format mare, care seamănă cu Mont Blanc văzut de la Chamonix și cu cărulii escaladate, alpinistul se întreabă neliniștit dacă o întreprinde sau nu. Trebuie să ai suflu, timp și pasiune. În ce mă privește, eu nu am ajuns decât la Marea de gheață: 800 de pagini deasupra nivelului mării. Și nici nu voi vorbi în acest articol decât de primele 648: ele alcătuiesc partea întâi a lucrării, «constituirea», și se ocupă de primii ani ai copilăriei eroului, de «protoistoria» lui, epoca, să zicem ca autorul, cea mai importantă din viața noastră a tuturor.

Nu e prima oară că un scriitor se ocupă de un alt scriitor, real sau fictiv, fie în scopul de a se descoperi pe sine (și în consecință și cititorilor), fie pentru a discuta cu modelul său despre probleme care le sînt comune. Dialogul se desfășoară, de obicei, într-o atmosferă de simpatie și de înțelegere cu atât mai reciprocă cu cît nu încapă discuție, cu adevărat contradictorie, între cel care are efectiv cuvîntul și cel cărui i se dă. Cu Sartre s-a întâmplat altfel: s-a ocupat de Flaubert, ne spune el, pentru că-l detestă, pentru că avea de mult intenția să se «răfuie» cu el. Ne amintim într-adevăr de excuția la care s-a dat asupra persoanei lui Flaubert în timpurile îndepărtate ale «angajării», vorbind despre atitudinea lui față de Comuna din Paris.<sup>1</sup> Dacă această «antipatie» s-a transformat în «empatie» vechiul dispreț n-a dispărut cu totul, astfel încît nici acum nu-l privește cu ochi buni. Emma Bovary rămîne pentru Sartre o femeie «proastă și rea» și toate personajele lui Flaubert îi sînt «antipatice».

«Răfuiala» trebuie să fi fost deosebit de serioasă ca să ceară acest travaliu, pe care pustnicul din Croisset n-ar fi ezitat să o găsească «enormă», și care lăsa mult în urmă tentativele timide (considerate totuși «supraomenești») ale celor doi năstrucnici eroi ai lui, Bouvard și Pécuchet. Dar poate că aceștia ar fi apreciat cum se cuvine o operă nesădită, ca și a lor, dintr-un pariu: acela pe care l-au făcut în anul de grație 1954, filosoful existențialist Jean-Paul Sartre și filosoful pe atunci oficial al partidului comunist Roger Garaudy, cu privire la modul cel mai bun (marxist sau existențialist?) de a înșuși pe un personaj istoric. În orice caz, cei doi copiiști, pomeniți mai sus, ar găsi prilej de meditație asupra acestui *sic transit*...

«Roman», fără îndoială, dar «roman adevărat», adică bazat mai mult decât pe corepondență și scrieri autobiografice pe care Sartre le socotește, și spune de ce, «nesincere», pe mărturii, documente, un aparat critic, și chiar o operă, care conturează adevăratul chip al lui Flaubert și, poate, îl dă la iveală. În acest scop, Sartre folosește toate instrumentele care-i stau astăzi la dispoziție, de la propriul său sistem (care datorasea mult, se știe, lui Husserl și Heidegger) pînă la metoda marxistă, trecînd prin ceea ce a înghițit el din teoriile lui Lacan și ceea ce reține din psihanaliza freudiană. Va sfîrși, poate, uimire faptul că nu-l vedem făcînd apel la «structuralism», dar, ni se spune, că asta va fi mai tîrziu, cînd va vorbi de *Doamne Bovary*.

Se înțelege că un om astfel înarmat nu poate înainta ușor. Un dute-vino destul de ciudat între romancier și producțiile acestuia, între omul, așa cum îl cunoaște, și copilul, așa cum și-l imaginează, între o perioadă din existența lui și o alta care

poate tot atât de bine să o precedă sau să o urmeze. Cînd se întoarce înapoi, el numește acest demers «analiză regresivă» și cînd o ia înainte, dar de-a-ndrăstelea, în felul răcului cum se spune, îl numește «sinteză progresivă». Pentru cei care nu-l cunosc bine pe Flaubert și în special primele sale opere, acest procedeu nu contribuie la limpezirea expunerii. Ceilalți vor citi într-un suflăt (cu condiția să aibă suflu) această proză de o tinută foarte liberă, familiară chiar, și în care un argou pe care nu-l înțelimesc de obicei decât în conversația între întîmi vine din ferici, uneori cu veselie, să mai spațieze noțiunile vocabularului filosofic. Libertatea expunerii, salturile demersului îi permit lui Sartre să țină în orice clipă modelul în încrengime în raza privirii, evind, ceea ce e și mai bine, inconvenientele analizei cumulative, ca și pe acelea ale deducției școlarești. Într-adevăr într-o epocă și într-o familie, facem dintr-o dată cunoștință cu micuțul Gustave care va rămîne toată viața — astăzi toată susținută — copilul condiționat care ne este înfățișat. După asta, nu-l mai rămîne, se pare, autorului decât să prelucrez aceste trăsături «constitu-tive» și să vadă cum se asamblează ele într-un portret de scriitor.

Asistăm, ca și cum am fi de față, la gestația unui «mezin» de familie burgheză de la începutul secolului, pe timpul domniei lui Ludovic al XVIII-lea, la nașterea lui, la primii ani de viață. Îl ajutăm să facă primii pași și întîmînim împreună cu el dificultatea de a ne băga în cap semnele îngrîșate ale alfabetului. «Un martor», scrie Sartre, povestește că bieleful a învățat să scrie foarte tîrziu, și că familia îl considera pe atunci un copil ariat». Vai, «martorul» n-a lăsat nici nume, nici adresă. Caroline Commanville, nepoata scriitorului, și care, nu fără temel, vorbește numai din auzite de întîmplări petrecute cu patruzeci de ani în urmă, relatează că micuțul Gustave vărsa lacrimi amare sub mîna de fier a Doamnei mame, care avusese mai mult succes cu primul născut. Avea perioade de «prostratie», cînd stătea cu degetul în gură și holba ochii ca un «idiot». Lucrurile se încurcă. Sigur, mai spune ea, «în citeva luni, Gustave ajunsese din urmă copiii de vîrsta lui», dar poate că minte, spune Sartre, care recunoaște totuși că la nouă ani Gustave scrie o scrisoare (ea se află în *Correspondența* lui) care «impresionează prin siguranța cu care e scrisă».

N-are importanță. Din această situație de mezin al unei familii «domestice» adică de structură încă feudală, din această întîrzieră de unul sau doi ani în ucenicia alfabetului, analistul îl deduce pe Flaubert în întregime și iremediabilă lui «idioșie». «Voioșia Carolinei, scrie el, nu poate ascunde adevărul: Gustave era un sîrac cu duhul, de o naivitate patologică de necrezut» (cînd i se spune: căr-te-de-aici și caută-mă pe dincolo, el se ducea, ca un timpit, să caute într-adevăr dincolo). Această naivitate nu numai că Flaubert a păstrat-o toată viața, dar pentru Sartre «toată problema se rezumă la aceste cuvinte: Gustave nu și-a depășit niciodată copilăria». Altfel spus, a rămas toată viața «un idiot».

Subrezența mărturiilor pe care se sprijină analistul, dacă îi permite o remarcabilă expunere asupra modelului în care un copil pune stăpînire pe limbaj — numai că în cazul de față lucrurile se petrec cu totul altfel: limbajul va rămîne pentru Flaubert o realitate exterioară și oarecum străină — trezește totuși biografului unele scrupule. El recunoaște că imaginează și formulează o ipoteză a cărei bază nu se va putea verifica decât prin evenimente și bineînțeles, prin operă, care va constitui verificarea supremă. «Astfel aventura lui Flaubert, pe măsură ce se apropia de sfîrșit, va face dovada acestor copilării regăsite și va demonstrea retrospectiv șansele ei de a se apropia de adevăr. Această speranță îmi ajunge: mă lansez». Să sperăm, după acest nou pariu, că autorul *Doamnei Bovary* nu va avea prea mult de pîtimii.

<sup>1</sup> Maurice Nadeau se referă la studiul lui Sartre din 1947, «Ce este literatura?», unde înclinăm pașnic ca: «Flaubert care l-a lăsat acasă pe burghez și crede că a reușit să iasă în afara masinii sociale, ce este el pentru noi, dacă nu un rețențor de calen? Și arca lui subită nu presupune conștient de la Croisset, soliditatea unei mame și a unei nepoate, un regim de ordine, un comerț prosper, dividende încasate regulat?» (n. trad.)

Totuși analistul ar fi neresor dacă nu și-ar sprijini ipoteza prin toate argumentele care o fac plauzibilă și nu ar folosi toate armele de care dispune, pentru a reconstitui epoca, mediul, ideologiile, familia în sinul căreia micuțul Gustave a văzut lumina zilei. Această muncă de istoric, de sociolog, de psihanalist, chiar de pediatru (trebuie să vezi, de exemplu, ce minuțios descrie felul în care doamna Flaubert își înfășă pruncul) a fost rareori îndeplinită de vreun marxist sau de vreun psihanalist cu atâtă inteligență, cu atâtă strălucire, cu atâtă virtuozitate dialectică.

Și ar fi cu totul inutil să-i facem șicane autorului întrebându-l de unde știe că mama își așteaptă copilul așa cum zice el și nu altfel. El recunoaște dinainte că într-adevăr nu știe, că « nimic nu dovedește că așa a fost », că a urzit o « poveste ». Dar chiar dacă se dovedește că am greșit, spune el în esență, am totuși dreptate; presupunând că lucrurile s-au petrecut altfel, demersul meu este singur potrivit. O, putere a metodei !

Nu ar fi profitabil să urmărim aici autorul în acel du-te vino al demonstrației sale. Dacă accepți datele și desfășurarea în spirală, nu poți într-adevăr decât să ajungi la acel curios produs numit Gustave Flaubert, strict determinat și definit de forțele, fie ele și contradictorii, care au influențat formarea lui. Este inutil să evocăm amintirea unui anumit « filosof al libertății »; pantru moment este absent. Și, fără îndoială, pentru Flaubert, « alegerea » va veni mai târziu, într-un spațiu de posibilități pe care n-l închipuim foarte îngust. Acest « spațiu de jos » a vrut Sartre să-l delimiteze, într-o primă fază, vorbind despre « constituire ».

El definește această « constituire » : e « pasivă » și se exprimă în « patosul » instincțelor, al sentimentelor elementare. Dacă ea i-a venit lui Flaubert dintr-o « proastă inserție în universul lingvistic, asta înseamnă că micuțul Gustave n-a reușit să se integreze nici în lumea socială, nici în familia lui ». Așa cum vede cuvintele, « din afară », chiar când sînt în el fără să fi reușit a și le apropia, tot așa nu se vedeă niciodată pe sine ca un « eu », ci ca un « el », și va asista la existența lui ca la o comedie al căruia actor și spectator va fi în același timp. Identitatea după care alegea, n-o va dobîndi niciodată, și asta este, evident, cea mai mare nenorocire care i se poate întâmpla unei ființe omenești. Această nenorocire nu scuză în ochii lui Sartre nici una din tarele cu care îl împodobește pe parcurs pe « idiotul » lui: supunerea (revoltele lui nu vor fi decît verbale), resentimentul (detestă pe toată lumea, începînd cu părinții, fratele cel mare, sora lui, Caroline, pe care îi masacrează în operele de tinerete), orgoliul (care nu e decît orgoliu de castă, cel al familiei Flaubert, asupra căreia domnește potentatul descins dintr-un neam de veterinari ca să ajungă chirurg-șef al spitalului din Rouen), invidia (« totă viața succesul altora îi va zmulge urlete de furie ») și complementul lor : răutatea (urmărește să « descalfice » înșăși ființa speciei umane). « Determinarea lui Gustave este de a face rău : activitatea lui pasivă are ca obiectiv distrugerea omului, refuzul orice conveniențe cu minciunile vitale ale acestui animal furat, pentru a descoperi îndrăritul înconștienței acestorului, bestia umană, porcul ». Ce-i drept nu-l pune chiar pe Flaubert să zică despre el înșuși că e un porc. La sfîrșitul primei runde a acestei lupte care neagă adversarul cea mai mică « subiectivitate », îi recunoaște bietului său erou doar « o conștiință animală a lumii ». Frumos cadou, ce să zică ?

Cum acest « ariarat », acest « ratat », acest « nenorocit », acest « idiot » va deveni unul din cei mai mari scriitori contemporani, asta se va apuca, fără îndoială, să ne arate Sartre în volumul următor. Va avea nevoie de imensele lui daruri — de analist și de romancier — ca să ne facă să trecem împreună cu el acest hop.

Lo Quinzaine Littéraire nr. 119/1971

## Un SUPRAREALISM pentru viitor

Aveam douăzeci de ani. Pierre Naville, care mergea pe treizeci, voia să știe cu tot dinadinsul — ne revăd pe amîndoi, singuri la o masă, într-o clădire de provincie — cărei lupte înțelegem să-mi închin viața. El se certase de curînd cu Breton și cu grupul suprarealist și se aruncase într-o luptă de cu totul altă natură. L-am urmat. Nu-l plăcea să aibă discipoli. Am devenit prieteni într-o organizație de «tovarăși », care își interziceau să fie « sentimentali » între ei.

După întrevăderea Troțki-Breton de la Coyoacan, al este acela care m-a îndreptat spre Breton și cînd, într-o perioadă de lipsă de ocupație din timpul Ocupației, i-am expus proiectul meu de a scrie, pentru tinerii de după război, istoria suprarealismului, nu mi-a răspuns cum m-așteptam, cu ironie, ba mi-a trasat liniile directoare. După ce am scris cartea, a găsit că e proastă, dar nu m-a sfătuit să n-o public : va avea utilitatea ei și Breton se va mulțumi cu ea atît. La întoarcerea lui din America va căuta — nu-l așa ? — să se agațe și de o « scîndură putredă ». « Tu, i-am spus, ar fi trebuit să scrii această carte ». În momentul acela orice întoarcere asupra propriului său trecut îi părea însă inoportună. Avea alte treburi mai importante.

Anii au trecut și această carte o am astăzi în fața mea. Este o « Istorie », dacă vrei, redactată de unul din principalii ei actori, deci, în același timp o lungă confesiune, dar care evită capcanele unei memororii emoționale sau apologetice sau anecdotică. Este mai mult decît alt : o meditație aprofundată, care, pornind de la starea de spirit a tînrului, escaladează barierele timpului și care, mai mult decît să răscolească cenușa, face să învie trecutul în prezent, și arată călăile viitorului. Carte capitală, care își la locul în ciclul de lucrări de o înută mai severă, pe care ni le-a dat Pierre Naville și care va fi urmată de altele. (...) Suprarealismul ? Ar trebui să se știe astăzi ce este suprarealismul. Teze, studii, cu zecile, monografii, mărturii, comunicări, tot ceea ce face să se înconvoale rafturile bibliotecilor noastre, vine astăzi să ne învețe ce este suprarealismul. Istoric, erudit, fosti combatanți, plîni și absolvenți ieșiți de pe băncile universităților din Iowa sau Missouri s-au aplecat asupra problemelor, au mesteacă-o în toate sensurile, au tăiat-o în bucățele metafizice, literare, artistice și, uneori, au recompos-o, punînd toate bucățele la locul lor, urmîrind să-l însuflească viață printr-un curent galvanic. Dar, aceasta « stare de furie » pe care o simțeau Breton, Aragon, Eluard, Artaud, Pêret, Naville și alții cîțiva în anii douăzeci și care urmărea să schimbe « ordinea lucrurilor », cum s-o descriă dacă n-ai cunoscut-o ? Sau cum, dacă ai cunoscut-o, să eviți de a o înălța îndoiașt pînă la prerogativele visate în entuziasmul tineresc ? Aceste sentimente îl însufleșesc încă pe Pierre Naville și dacă el le-a găsit pe parcurs alte domenii de manifestare ele rămîn întodeauna surse și motivul acțiunii sale.

Erau, se știe prea bine, poeți, pictori, artiști, în general băieți de familie bună și care n-aveau ca să-și manifeste dezgustul și revolta decît aceste mijloace, numite



«artistice» care nu strică «ordinea lucrurilor» decât cel mult în cărți și expoziții de pictură. Le-au folosit, printre altele, creind citeva unde de șoc pe care le-am mai văzut propagându-se pe zidurile lui mai 1968, dar nu aici stătea pentru ei, esențialul. Când Eliard, supralicitudin exemplul lui Rimbaud, dispare în direcția Pacificului pentru, se crede, a nu se mai întoarce niciodată, când revista *Revolução e supralicitudin* lansează ancheta: «este sinuciderea o soluție?», când Artaud se adresează într-o scrisoare «medicilor șefi ai azilelor de nebuni» sau când Desnos îl imploră pe asiatic să-i «așeze taberele în piețele noastre», când Pêret însuși în stradă pe oricine poartă uniformă militară sau ecleziastică, este vorba de altceva decât de artă și literatură, de revoluționarea limbajului poetic sau de «cadavre incintate». Este vorba de sensul vieții într-o societate de care ei refuză să se lase înghițiți. Pentru ce trăiți? Pentru ce acceptați să trăiți ca niște sclavi? «Suprareaul» este răspunsul lor. Nu căutarea unei dincolo, ci, spune Naville, «chemarea la un dincoace, al cărui secret a fost pierdut sub apăsarea secolelor de cultură intensă». Trebuie să-i dăm prilejul să se manifeste: prin dicteul automat, practicat colectiv, dacă este posibil, prin relatarea viselor, jocul adevărului, confidența intimă (de exemplu asupra practicilor sexuale), trebuie pus totul în mișcare pentru a evita căderea în «chietismul poeziei» și trebuie hrănită, dimpotrivă, această «neliniște permanentă», această «dorință nebună de ceea ce este însetat cu ajutorul cărora» se întâmplă să ne trezim foarte des în prezența necunoscutului.

La Quinzaine Littéraire, nr. 258/1977

## Întoarcere la POVESTIRE

Consăcrăm acest număr unei literaturi de care ne ocupăm puțin în cursul anului. Pentru că se ocupă destul alții. Pentru că obiectivul nostru se situează în altă direcție: acolo unde putem fi de folos.

Totuși, în afara cărților despre care scriem, există aceste mii de cărți de mare consum: best-sellers, romane politiste, romane de groază, memorii înregistrate la magnetofon, romane sentimentale sau pornografice, benzi desenate, romane în fotografii, a căror vinzare în cantități impresionante este o adevărată mană pentru producători, autori și editori. În general specializați în aceste genuri, ceea ce nu înseamnă că editorii așa ziși literari ar face nazuri dacă ar avea ocazie. În această perioadă a anului, ei scot un număr destul de mare de «romane de vară». Ușor de citit și fagăduindu o lectură pasionantă, aceste romane vin în cea mai mare parte din Statele Unite unde s-au vândut, sîntem fără gres informași, în unul sau două sau șase milioane de exemplare. Cum oare ceea ce e bun pentru americani să fie rău pentru noi? Lăsați-vă luați de val.

Un alt fenomen iese deasemeni la lumină: aceasta, francez: reînvierea neașteptată a marilor autori populari din secolul trecut sau de la începutul acestui secol: de la Eugène Sue la Paul Féval, de la Gaston Leroux și Maurice Leblanc la Ponson du Terrail și Gustave Le Rouge. Fantăsmă avea admiratori printre supralicitudin și Arsène Lupin ne este cunoscut tuturor. Vom putea citi, sau reciti, *Le Porteur de Poin* (Brutăria) sau *Les deux orphelins* (Cele două orfeline).

Pentru a explica această revenire, se invocă influența televiziunii și a serialelor ei (televiziunea ar fi continuatoarea presei din secolul al XIX-lea), moda «retro», nevoia de relaxare, resimțită de oamenii surmenați, care n-au chef să bată capul în timpul liber pe care-l au și cu care nu prea știu ce să facă. Există o «cerere». De ce să n-o satisfacem? Se caută chiar, în unele edituri, folioletonii new look care ar putea împotriva genul și ar putea face «roman popular» modern.

Asupra acestui termen, de «roman popular», ar trebui să ne lămurim. Ne aducem aminte de un număr al revistei *Europe* în care Pierre Abraham încerca să o facă. În zadar: «Se constată că nu se poate delimita un teritoriu specific al literaturii populare și, în consecință, că este impropriu să folosim o atare expresie, lipsită de justificare. Și începea să evoc, într-adevăr, pe Rabelais, Victor Hugo, Balzac, Zola, care au fost și rămân autori populari și, în același timp, și scriitori recunoscuți. Pierre Abraham înlocuiește termenul de «roman popular» cu acela de «roman folclor», singurul care ar avea de altfel curs în secolul al XIX-lea, referitor la producția cotidiană a acestor scriitori, așa cum ne amintește Hubert Juin. Pe atunci granița era clară. Ceea ce constată și Jean-Louis Bory în articolul pe care ni l-a dat.

Dar astăzi? Pentru Jean-Claude Lattès aceste distincții nu mai sînt actuale. Ele au fost stabilite de către critici și belferi. Cărțile lui Camus se vind astăzi în toată lumea mai mult decât cele ale lui Guy de Curs, și Saint-Exupéry este citat la egalitate cu Alexandre Dumas, de către tinerii recruți cărora le-au pus întrebări colaboratorii lui Robert Escarpit (*Le Littéraire et le social*, coll. Champs Flammarion, p. 2971). Universitatea, în 1850, îl disprețuia pe Alexandre Dumas. Astăzi consacră prefețe «savante și respectuoase» celor *Trei mușchetari* sau *Régine Margot*.

Motivul primenirii unui anume gen de ficțiune în care scriitura, stilul, nu constituie prima grijă a autorului, trebuie căutate într-altă parte. În nevoia pe care o resimte marea public? Acesta a resimțit-o întotdeauna, în nevoia pe toate epocile conținutul, formel. Nouă pare considerată pe care intelectualii (și printre aceștia, directorii literari și editorii) o acordă romanului folclor. Nu numai din snobism, nu numai, în cazul editorilor, de dragul câștigului. Mai degrabă ca reacție față de romanul contemporan, zis literar, care, cu câteva excepții, (Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, și alții fără îndoielă) nu-și ține promisiunile față de cititor. A fost disprețuită prea mult «povestirea», s-a urmărit renunțarea la personajele, confuzia cronologiei și a spațiului, cînd nu a fost pur și simplu vorba de a monologa pentru tine însuși. Mai ales: în timp ce în douăzeci de ani realitatea în care trăim s-a schimbat mai mult decât în cursul întregului secol precedent, romancierul rămîne orb la ceea ce nu este aspect superficial al unei realități pe care o recuperează cu putere de impact mult mai mare (și cu ce audiență!) filmul, radioul, televiziunea. Romanul pe care Francis Lacassin îl califică drept «elitist» continuă să fie modelat după canoane care nu mai sînt actuale, dar al căror model a fost plămădit de universitate, oricît de progresistă și de curent cu moda s-ar considera azi. Scris de burghezi pentru burghezi, mai spune Lacassin, «romanul a murit, numai romancierii n-au băgat asta de seamă. Dacă vechii maeștri, morți cu cincizeci

<sup>1</sup> Cartea lui Robert Escarpit a fost tradusă și în românește.



de ani în urmă, sînt rechemări la viață, asta-i cea mai bună dovadă că literatura contemporană a dat faliment».

Autorul de benzi desenate și de folietoane este expeditiv. E adevărat totuși că se găsește la Leroux, Leblanc sau Le Rouge, povestiri bine întocmite, un simț al socialului care se împletește foarte bine cu cel al individualului, o rezervă de imagini și propensiunea spre mit, care e comună altor cititorului cit și autorului de ficțiuni literare. Cititorul actual ar voi o înțimitate cu un autor care așine seama de problemele lui, de complexele, fantasmale de dificultățile mai mare sau mai mică, de a trăi în această lume care este a lui, în care muncеște, pe care o suportă fără a o înțelege întodeauna, în care își da uneori răgazul de a visa. Să fie ajutat să deschidă noi perspective, de simțire și de gândire, asupra acestei realități în care se simțe ca un copil sau ca un robot. Să fie eliberată în el puterea imaginarii. Să fie ajutat să-și fortifice aspirațiile, meruе batjocorite, de dreptate, de libertate, de fericire, resort «esențial și permanent a ceea ce se cheamă «a schimba viața». Romancierii contemporani fac prea puțin apel la «nebuna casei», căci imaginația nu este nici dușmana lucidității, nici a spiritului de inițiativă. Dacă oamenii n-ar fi visat niciodată la lună, mai spune Lacassin, n-ar fi urcat niciodată pînă la ea. Carența romanului «elitist» în această privință ar determina publicul să se mulțumească cu o literatură de consum curentă, facilă și distractivă, căreia nu i se cere nimic altceva decît să te ajute să-ți irosești timpul.

Asta nu înseamnă că romanul folieton de acum o sută de ani satisface aceste exigențe. Defectele lui se văd foarte bine: manicheismul, cei buni sfîrșesc totdeauna prin a-i învinge pe cei răi, sentimentalitatea naivă, stereotipile (eroul, răzbuștorul, justițiarul), redundanța. Dar genul acesta românesc se afla pe aceeași lungime de undă cu sensibilitatea populară, pleca de la un fond de cultură, chiar cînd era scris de autori conformiști — care nu avea nimic de a face cu aceea de care făcea caz simultan universitatea pentru elite — și din această cauză era atît de îndrăgit de cititorii de la orașe sau de la țară. Naivitatea, prospețimea lui, de care unii se îndoiesc că ar fi apreciată astăzi din alte motive decît dintr-o perversiune intelectuală, care l-ar îmboldi să citească cu plăcere pe Paul Féval sau Ponson du Terrail, nu sînt, evident, de găsît în best-seller-urile de tip american (aventuri, violență, sexualitate exacerbată). În istoriile romănate despre cruciade sau despre anul o mie, cu pretenții științifice, în biografiile de oameni celebri sau de staturi ce au luptat cu dinții împotriva tuturor adversităților, și dacă există un erou justițiar în această literatură de consum, prea folosește metode polițienești. Sînt unele excepții totuși, care arată calea unui roman cu adevărat popular astăzi: cartea despre care ne vorbește mai departe Georges-Michel Sarotte, autorul despre care a scris Michel Ragon.

Din această anchetă pe care am făcut-o reiese în orice caz că ceea ce Robert Escarpit numește «instituția literară» este pe cale de a deceda, împreună cu multe altele. În pofida unei școlarizări prelungite, a unei democratizări a culturii răspîndite prin universitate și edițiile ieftine, nu se face diferența între o carte și alta, toate fiind deopotrivă obiecte de consum, mărfuri, interșanșabile și perisabile. Rămîne de explicat de ce unii vor continua să-și prefere pe Kafka lui Guy de Curs, scriitorul în stare să atingă, pe deasupra oricărei anecdoate, a oricărei povestiri, acel limbaj în care se încarnază în mod durabil un om și o epocă, acel metalimbaj pe care continuăm să-l numim literatură și care nu depinde de nici o instituție, care nu urmărește să intre în nici un circuit comercial. Despre acest fenomen aberant, care scapă legilor sociologice, le vorbim destul cititorilor noștri de-a lungul unor luni și ani. Ni se va îngădui să vorbim o dată și despre altceva.

La Quinzaine Littéraire, nr. 261/1977

## La Quinzaine

Littéraire



Pour comprendre

### McLuhan

Ungaretti

Rabelais | Brecht

## La Quinzaine

Littéraire

Comment travailler

### Beck



Vaillant Panizza Marcus

## La Quinzaine

Littéraire

Pour : P. B. Medawar, Prix Nobel

### Teilhard

Centre : Claude Lévi-Strauss

### Zazie

Les bandes dessinées: Beardsley, Sociologie de Marx

### Weber

### Picabia

## La Quinzaine

Littéraire

### Malraux

Trois articles de 1925



Visconti sur Camu Ionesco: journal inédit

## Una din cele mai impresionante lecturi

A fost nevoie de o depresiune destul de gravă, care a durat mai multe luni, ca să pot depăși primele cincizeci de pagini din *Omul fără înșușiri* și să ajung până la sfârșitul cărții lui Musil. Am ajuns. În jurul meu, cunosc trei, patru persoane care au reușit să parcurgă cele două mii de pagini din *Omul fără înșușiri*. Ceea ce voi avea de spus aici despre Musil se referă la lectura *Omului fără înșușiri*. Musil este încercarea de a-l citi, există *cînd îl citești*, este ceea ce se petrece atunci cînd îl citești pe Musil, cînd te-ai îmbarcat în această carte, care pare să nu fi fost scrisă de nimeni, să n-aibă un autor anume, acest gen de casă de mahala sau de palat princiar de pe un bulevard din Praga, unde totul fiind distrus, distrugerea însăși a devenit stil.

Pot spune că această carte este una din cele mai impresionante lecturi din viața mea și că este o carte eminamente obscură, ilizibilă și irezistibilă, că lectura ei este o corvoadă plină de mistere, aproape istovitoare pentru cea mai mare parte din cititori, dar că odată depășită această corvoadă, în timp ce lectura se depune, din ea se ridică o incomparabilă stare de înecare. Capitole de o plictiseală mortală te lasă înmormurit de îndată ce ai reușit să le citești pînă la capăt.

Musil mai înseamnă constatarea că n-ai înțeles nimic. Aici, abia după ce ai terminat de citit vezi cum se înalță construcția cărții și nu în timp ce citești. Lectura lui Proust, dimpotrivă, se înalță pe măsură ce înaintează și cînd s-a încheiat devine propria ei istorie, propriul ei bestiar, propriul ei muzeu. Este perfectă și perfectă va rămîne. Proust se adună în fiecare clipă și niciodată nu se duce să caute altundeva decît în Proust, rămîne pe terenul pe care-l cunoaște, terenul lui Proust. În comparație cu el, Musil e un nebulă, care caută ceva peste puterile lui, Musil, nu Proust, a fost omorât de literatură. Proust a murit din pricina dragostei pe care și-o purta lui însuși pînă la sacrilegiu. Musil a murit din cauză că nu a putut încerca dintr-o dată, într-o singură carte, și pentru vecie, iluzia divină de ridicolă nutrită de națiunile



europene de a deține secretul înțelegerii universale a popoarelor. Asta se petrecea în 1914.

Cred că se poate spune că obiectul scriitorului Musil nu e numai literatura, că el mai este și altceva decît scriitor, că mai este și altfel decît un scriitor, că îl interesează ceea ce nu s-ar putea reduce la nici un fel de literatură, de pildă adevărul istoric, incidența indefinită a unei anumite idei, fie că ea se referă la aviație, la minele de fier din Europa centrală sau la reconsiderarea eseismului la începutul secolului. Musil mai înseamnă încă ceva: a încerca totul, a încerca tot ce există în lume.

Înfățișarea lui fizică este, în acest sens, remarcabilă. Are capul unui om bun la orice, nu-l vezi, nu-i reții chipul, toate fotografiile lui par antropometrice, tragice. Fiindcă Musil este încercarea veșnic ratată de a scrie, imposibilitatea de a scrie, nebulă de a voi să scrii. Aici stă marea deosebire dintre el și Proust. Cînd îl citeam pe Proust, eram tinărar, încintarea lăsa aerul să circule printre fraze și fericirea de a citi nu ajungea niciodată un coșmar. Cred că am citit *Sodoma și Gomora* în opt zile: *Omul fără înșușiri*, în patru luni. Ultimele capitole din *Omul fără înșușiri*, după ceea ce eu numesc scena cu telegrama anunțînd moartea tatălui, devin coșmarul de a vedea cartea secătîindu-se, în timp ce Musil, ca un omcaș, se munceste să-i găsească un sfîrșit balzacian. Prințul Andrei din *Omul fără înșușiri*, Prințul Nimniciciei, Ulrich, este eroul timpului nostru mai mult decît toți cei propuși în romanele contemporane.

Dar n-ai mai sfîrșit de scris despre acest nebulă, Musil, și despre tine; Musil te face să scrii, dar nu așa cum te-ai îmboldi primăvara, cultura, sau instrucția, ci așa cum tu însuși, cum propria ta fatalitate te face să scrii, așa cum ar fi dacă toată lumea ar scrie.

La Quinzaine littéraire nr. 363/1982.



# Ionesco à la Comédie Française

Bonne, doit y retrouver la jeune femme qu'il aime. Mais elle ne vient pas et son image même s'estompe, se dilue dans le souvenir, se réduit au seul bécot prouvant de sa présence peut-être illusoire. Un long écoulement, étouffant, des mots et des mots, trop de mots comme s'il fallait les essayer, les japper tous avant de trouver les bons, ou comme on remue le haillardi à deux bras en quête d'une forme qui ne parait pas en fumée. Mais hélas, derrière le de-



*Erving Lerner*

«... que » qu'ils offrent à leur hôte. Deux clowns, enfilés dans deux cages rouges, figurent l'un l'athée, l'autre le croyant. Après un double lavage de cerveau, venant leur être pour une platée de soupe, l'athée se déclare croyant, le croyant athée. Les voies de démystification : aucun dogmatisme ne résiste, il est tout interchangeable, on fait ce qu'on veut d'un homme. C.Q.F.D. Un bon moment de réflexion — de théâtre dans le théâtre — de

Tout le bonheur d'vient d'une seule chose de ne servir pas deux fois, dans une chambre pourrait servir d'égout Stiff et la Fatim. Paves louezco l'm. Janssi p théâtre n'y appart ment comme une ave uelle, une quête de s le réseau antiroulle des machines des ob

[illegible]

Victor, Brancu  
Mohamed Azim

Musée d'art moderne  
La collégiale arabe

per Narone, Alessandria  
dal 1890. Mariano

### Sarant Alexandrian

Vieno: Brian  
Vice: Jesse Williams

illustrations pour des journaux d'exposition ou pour les recueils de ses amis poètes, tels Stefan Breil et Saul Perla.

[illegible]

Plus tard, se détournant de la image quand celle-ci devint à la mode, parcourant la période des « Retractions », où, influencé par les discussions sur Heidegger des jeunes écrivains fréquentant son atelier, il tenta de créer un « onirisme pictural », « l'expérience malheureuse », ou « Être à la recherche du Je », évoquant ainsi les problèmes de la déréliction. Dans sa dernière période, son inspiration se dirigea vers l'abstrait, mais, acci-

un flecissement au cours des années 1961 et 1962 elle retrouva son éclat, ses retraites fréquentes dans sa maison de Varangéville le lui inspirèrent une mythologie de sa nature. Lors d'un entretien avec lui en 1955, il me fit part de projets curieux. Si me dit notamment : « Je veux représenter un personnage qui s'ouvre, et ôte ses corps comme un ôte une veste... il devra naître l'homme simple ».

A travers ces périodes consécutives, et leurs procédés d'élaboration,

tion variée, on reconnaît des motifs persistants. La déesse, ou l'homme jeté dans le monde, au milieu de divers appareils d'oppression, le céleste, d'élite, ou, au contraire, l'effluve, la naissance d'un être, avec l'aide du serpent, gagnent les attributs de sa source. L'effluve, le dévouement de l'uni-  
vers invisible, provoquant l'effro-  
i, l'enservissement, la plongée  
ou, au contraire, la découverte a  
toute fin d'être des monstres engan-  
dres par l'oppression, l'oppression.

Victor Hoggner, Vancouver, 1950

but de la pièce, Robert Hirsch, ex-celle Jean-Paul Rousseillon que



## Opera riguroasă a lui

# TRISTAN TZARA

Într-o epocă în care editurile vor să publice mai ales ceea ce aduce un venit imediat, trebuie să fim recunoscători editurii Flammarion că a întreprins, după publicarea operelor complete ale lui Pierre Reverdy, pe aceea a *Operele complete* ale lui Tristan Tzara.

Primul volum, care apare acum, cuprinde scrierile lui Tzara de pînă la apariția suprarealismului. Este o perioadă fecundă și esențială din activitatea sa, dar prea puțin cunoscută, deoarece opere importante ca *Cinéma calandrier du cœur abstrait* (*Calendar al inimii abstracte*), *Mouchoir de nuages* (*Batistă de nori*) și *De nos oiseaux* (*Despre păsările noastre*) apăruseră pînă acum numai în ediții de lux cu tiraj limitat și timp de mai bine de jumătate de secol nu au mai fost reeditate. Prea multă vreme, aceste opere au rămas privilegiul colecționarilor, care nu sînt întotdeauna și oameni de literă, și al unor cercetători mai preocupați să caute în ele anecdote sau să numere adjectivale și prepozițiile, decît să descopere forța și actualitatea lor. Reeditarea acestor opere va permite oricui să judece în cunoștință de cauză.

Tzara a început să scrie în românește, înaintea primului război mondial, în țara lui natală, România; vreo patruzeci de poeme și fragmente din această perioadă, s-au păstrat. Publicul francez n-a luat cunoștință de aceste scrieri decît la doi ani după moartea lui Tzara, în 1965, printr-o traducere a lui Claude Sernet. La început de un simbolism cuminte — dar sîntem abia în 1912 — poemele vor deveni curînd foarte îndrăznețe. Ele se află în acest prim volum. (Atît amorul propriu cit și dragostea de adevăr mă obligă să semnaliez că eu am tradus nu cinci sau șase poeme, așa cum mi se scribule, ci douăzeci și patru, publicate într-un volum de către *La Quinzaine Littéraire* în iulie 1974, adică toate cele pe care nu le-a publicat Claude Sernet în 1965; de altminteri nu ni se spune de ce textele românești prezentate în acest volum nu sînt reproduse întotdeauna exact după ediția originală, îngrijită de Sașa Pană și apărută la București în 1971.)

Aceste poeme românești scrise între 1914—1915 sînt acit de îndrăznețe pentru vremea lor, încît autorul va putea să introducă mai tîrziu unele dintre ele, după ce le va fi tradus, în culegerile de versuri daidiste. (...)

\* Text reproduit în « Secolul 20 », 248—249—250/1981

Urmează plecarea în Elveția și întâlnirea la Zürich cu cei care vor lansa mișcarea dada: Hugo Ball, Arp, Huelsenbeck și încă vreo cîțiva, toți, ca și el, străini. Numeroși scriitori și artiști se refugiaseră atunci în Elveția, fugind de o Europă ce trecea prin foc și sabie; umbra războiului constituie dealtfel fondul pe care a apărut mișcarea dada. Desgustul și îndoielile fundamentale provocată de război vor determina o violentă reluare în discuție a valorilor culturale pe care războiul burghez și de mic grup, provenit din cele patru colțuri ale lumii occidentale în sinul acest deznădăjduit — ambele cuvinte revin mereu în manifeste — nu vor duce la o neagră deznădejde, deoarece Tzara și prietenii săi sînt prea tineri și prea plimi de energie, ci la alcătuirea unui vast program de subminare a valorilor burgheze și de experimentare a unor forme noi. Tristan Tzara va putea spune mai tîrziu: « Dacă mișcarea dada a fost un precursor în foarte multe domenii, acest lucru se datorează faptului că dezinteresarea membrilor ei a pus aici o valoare alcătuită din tinerețe și entuziasm, care a depășit voința lor negatoare ». Dintre realizările mișcării dada, tot poezia a rămas cea mai îndelung și mai rău cunoscută, deși prin poezie a început mișcarea să se răspîndească rapid de-a lungul Europei încă din ultimul an de război. Versurile lui Tzara, pe care le publică Reverdy în *Nord-Sud* în 1917 pot să tulbure spiritele cele mai receptiv la nou. (...)

În același timp, splendorul *Manifest dada* 1918 mătură dintr-o singură mișcare toată cultura occidentală, bunul ei gust, bunul ei simț: « Gîndirea este un lucru bun pentru filosofie, dar ea e relativă. Psihanaliza este o boală primejioasă, ea



adoarme tendințele anti-reale ale omului și sistematizează burghezia. Nu există Adevăr ultim. Dialectica este o mașină amuzantă, care ne conduce (în mod banal) la păreriile la care oricum am fi ajuns. Credeți că printr-o rafinare minuoasă a logicii s-a demonstrat adevărul și s-a stabilit exactitatea opiniilor emise de ea? Logica strinsă a sensurilor este o boală organică. Filosofilor le place să adauge acestui element încă unul: puterea de observație. Dar această minunată calitate a spiritului este tocmai dovada neputinței lui...»

Seduși de atita îndrăzneală și de refuzul convenției, Breton, Aragon, Soupault, Picabia și prietenii lor, se alătură mișcării dada, cu un entuziasm am alic mai mare cu cît Tzara se stabileste la Paris în ianuarie 1920. Se știe ce-a urmat: scandalurile pe care le provoacă dadaistii parizieni, apoi certurile care, venind să înlocuiască efemera și pasionata lor prietenie, provoacă desmembrarea grupului și sfîrșitul mișcării. Dar, ridiculizînd toate avangardele, mișcarea dada își înfăptuie opera.

După căderea toronului de către dada și ruptura cu mișcările artistice dinainte de război, a devenit din nou posibilă construcția. Sub influența lui Breton se va naște suprarealismul, dar fără participarea lui Tzara. Asta nu înseamnă că el va rămîne inactiv. În timp ce suprarealismul ocupă scena literară, el își continuă munca asupra limbajului în poemele *L'Arbre des voyageurs* (Pomul călătorilor) și în surprinzătoare piesă de teatru în 15 acte, *Mouchoir de nuages*; lucrează deasemeni la elaborarea unui lung poem care nu va apare decît în 1931 și care va fi considerat de la început ca o culme a poeziei suprarealiste: «*L'Homme approximatif*» (Omul aproxi-

mativ). Tzara, într-adevăr, n-a fost niciodată departe de spiritul mișcării lui Breton, dar abia în epoca celui de-al doilea *Manifest al suprarealismului* (1929) se va produce joncțiunea. Este deasemeni perioada în care apar unele din cele mai bune cărți ale lui Tzara: «*Où boivent les loups* (Unde se adapă lupii), *l'Antitête* (Anticapul), *Grains et issues* (*Grâușii și soluiji*) și acel volum anunțat, *Homme approximatif*.

Tzara alunge aici la o formă desăvîșită, clasică, care depășește orice mișcare și orice teorie, dar nu putem să stărîm aici asupra acestei mari opere mai mult decît asupra celorlalte. Dealtfel evenimentele se precipită: creșterea primei război, în curînd crearea Frontului popular și războiul. Începînd cu cel de-al doilea manifest, suprarealismul a declarat că se află «în slujba revoluției», bucurîndu-se într-asta de aprobarea lui Tzara. Numai în privința mijloacelor, păreriile lor sînt diferite și Tzara, apropiindu-se de Aragon, care devine comunist, va trebui să rupă relațiile cu Breton în 1935. De astă dată definitiv. În anii 1936—1937, Tzara merge în Spania, unde războiul civil îi inspiră multe din foarte frumoasele poeme din *Midis gagnés* («*Amenziile dobîndite*, 1939).

După cel de-al doilea război mondial, Tzara publică mai multe cărți printre care *Terre sur terre* (*Pămînt peste pămînt*, 1946), *Parler seul* (*A vorbi de unul singur*, 1950) și conferințele publicate sub titlul *Le surréalisme et l'après guerre* (*Suprarealismul și epoca postbelică*, 1947). Acestea din urmă au făcut să curgă multă cernală deoarece Tzara, devenit comunist, renează suprarealismul și se opune angajamentului, așa cum îl concepea pe atunci Sartre. Este totuși o carte mult mai nuanțată decît se

## Quinzaine



## La Quinzaine



## La Quinzaine



## La Quinzaine



## La Quinzaine





insinuează de obicei și pe care trebuie să o citim cu atenție, deoarece este ultima scriere teoretică, de proporții, a lui Tzara, pe care cititorii prea grăbiți au răstălmăcit-o. În deceniul dinaintea morții sale, Tzara se ține de o parte și nu mai publică decât în ediții de lux.

Această relativă tăcere are mai multe motive. Epoca are alte preocupări și Tzara se simte uitat. Cum realismul socialist nu-l prea atrage, rămâne un izolat, chiar față de prietenii săi comuniști. Nu scrie decât puține poeme și-și dedică timpul articolelor de critică artistică și literară. Petrece mulți ani aplecat asupra operei lui Rabelais și a lui Villon, la care îl pasionază existența anagramelor. Scrie despre asta un studiu ce-ar fi putut alcătui o carte, din care au fost publicate numai câteva fragmente. În voluminosul număr special pe care i-l consacră lui Tzara, revista *Europe* dă extrase din această lucrare: rezultatele sînt bizare, fără îndoială însă că va trebui să așteptăm editarea în întregime a cărții ca să ne putem face o idee mai exactă.

Amintindu-și de *dada*, Tzara scrie în 1958: « Pentru dada, primul omului asupra tuturor altor creații era un postulat indiscutabil ». La acest postulat, Tzara nu a renunțat niciodată. Și totuși, cînd îl recitești opera, cînd îi refaci itinerariul, nu se poate să nu încerci sentimentul unei mari solitudini. Asupra acestui aspect insistă pe drept cuvînt un studiu al lui Jacques Gaucheron din revista *Europe*: « Cu greu poți înțelege de ce această operă, care este ecoul și reflexul unei vieți trăite intens, este o operă solitară ». Ceea ce izbește în sfîrșit la om și la operă sub aparențe firești sau aberante, este rigorea. Publicarea operelor complete ne va îngădui să ne dăm seama de acest lucru.

La Quinzaine littéraire nr. 217/1975



Seleția și traducerea  
in rominest de  
GEORGETA HORODINCA



Sculptură de SILVIA RADU

RESURECȚII  
MEDITERANEENE



DAN HĂULICĂ

## Tentația arheologului

Mi s-a întâmplat să încrucșez ceea ce socoteam vitalitate ireductibilă, în destinul arheologiei, putere de imaginar nedomolită, cu simplele, uscate conveniențe; îl căutam exaltat pe Schliemann pentru a-i identifica pios monumentul, într-un cimitir din Atena, și am nimerit brusc, îmi amintesc, pe o zi toridă, în convenția unui cortegiu snob... Moartea aceasta, la prezent, părea, ea, anacronică, și am eliminat-o energic din cimpul atenției, ca pe o precară inadvertență: nu avea de ce să se ivească acolo, unde extincția însăși trebuia să se înfățișeze cu legitimitatea generoasă a naturii.

Spontane intOLERANȚE — dacă le transcriu aici e pentru că, într-un atare orizont, astfel saturat de prezența mileniilor, viața concretă n-are voie să fie banală, pe pământul unde un Sophocle arătase că geniul — era în vremea chiar când compunea





Antigona — poate sfinți orice întreprindere utilă, prezidind, bunăoară, o comisie financiară, colegii hellenotamilor, găind răgaz pentru a administra trezaur public de mari proporții. Unde amintirile pragmatice se împărtășesc din regimul necorupt al capodoperelor, istoria se magnifică precum în jerba unei asumpțiuni.

Istorie a timpilor lungi, cum o voiește tot mai mult reflexiunea specialiștilor în ultima vreme? Decuipă al duratei ce nu se lasă redus la evenimential? Cadente mai vaste, care să întipărească pînă și lentă respirație a climatului? Asemenea revendicărilor de modernă metodologie ar răspunde, în plus, în cazul antichității grecești, unei nevoi mai tainic plămăuitoare, artistă în adînc, în inerenta acestei paradoxale naturalități. Iată pentru ce, fără sacrilegiu, ghesiv venind momentul unei istorii justifiabile, sensuale, care să atingă, cu un fel de tandrețe preventivoare, însuși timpul fizic al operelor; nu doar să le consume în dimensiunea abstractă a variațiilor morale, transpuse într-o dinamică vectorial enunțivă, ci să le îmbrățișeze în adevărul rebel al ființării lor, ca materie. Asta înseamnă să vrei să vezi, în piesele pe care le admiri în muzee, dincolo de un eidos decantat, dincolo de forma ce le distinge, însăși istoria atașată a uzurii lor: cu lamentabilul și, uneori, sublimul nesperat care îl compensează.

Metamorfoza aceasta ne hotărăște opțiunile, și muzeul nostru imaginar, mult mai profund decît s-or crede. Căci nu angajează doar epidermical unor «accidente de materie». Miezul ultim al întesului se află adesea în cauză, imprevizibil antrenat în mutația — și revelația — pe care le decide timpul. O notă a lui Malraux, în *Le Surnaturel*, rezumă seizant condiția astfel creată uneia din gloriile cele mai abrupt marcate de metamorfoză. Nici una din artele istorice făuritoare de ingeri sau de Victorie — spune el — n-ar fi primit în Pantheonul nostru o invenție ca aceea a Victoriei din Samothrace, marea mutilată, la care arpile au ajuns să înlocuiască pentru vece brațele absente, făptura acefală dominînd azi, ca o paradigmă înfalibilă, sușul spre bogățiile de la Luvru. «Victoria din Samothrace nu-i în întregime o invenție umană. O putem imagina intactă, și o putem bănui admirabilă: dar atunci — adaugă Malraux — își schimbă natura. Cea adevărată răsare în afara de timp, mai aproape de pietrele neîncheiate ale lui Michelangelo și de Balzac al lui Rodin decît de oricare statuă greacă; și lipsa creștetului, care îi dă o mișcare fără analog în sculptura antică, din josul draperiei pînă la virful arilor, confirmă acest caracter intemporal, datorită căruia e așa de frecvent reprezentată ca simbol al artei. Cînd au expus-o izolat, și nu laolaltă cu piesele epocii hellenistice, muzeograful de la Luvru au înțeles-o bine, — e capodopera Destinului».

Ne orientează magnetic admirația, dincolo de stilul care a produs-o, iese din orbita unei determinări imediate, însă revelînd-o astfel. Destinul n-o face să se rădească de sine, ci o confirmă în ființa ei profundă. Așa cum, peste brațele ei abolite, arpile care le acopăr amintirea adîncesc, cu penelul lor, larg desenat, cu mătăsoasa lor luxuriantă, un înțeles vital, — de scorbură care ar protegi nașterea înșeși a elanului.

Citeodată hazardul.

Chiar unde ne-am obișnuit să-l deplorăm asiduă, efectul de uzură pe care l-au adus milenii poate ilustra, el, invincibilul coerenței. Sporește în rîință, își multiplică neșteptat șansele de persuasiune. Nu voi uita —, lîngă friza Panatheneelor, la British Museum, cînd urmărea îndeaproape adevărul brut al pietrei, cea ce te se impunea, pe nesimțite, era tecmai obscura eficiență cu care ea răspunde la deștepări. Răspuns în care e prezent, desigur, cu un consens tăcut, glasul unei anume

tenacități geologice: degradarea, în marile lespezi ale frizei, insinuează un soi de informal al pietrei; care, însă, purpund-se, rămîne delicat gravă, ferindu-se a arăta noroia friabilă. În suia călăreților, cîci piatra s-a clintit, ai spune că s-o întimplat la un îndem de fluviatilitate ornamentală, conform cu andurarea camoelor și a mantilor. Căci nu adă, dezbinîndu-se, stratele întipăresc linii de clivi care ascultă de logica ritmurilor, dar compoziția însăși, sau o naturalizează geologic, într-un sens complementar, presiunea care a descajit piatra bîcînd transversal arhitectura imaginii, paralelismul savant din grupul Ergastinelor, bunăoară: făcîndu-le coloane ce înaintă lent, rîrînd de cuvîntuioasă frumusețe vie.

Dar nu către o fenomenologie complexată a uzurii, sau către un inventar de estetism à rebours, întind aceste notări însetate de concret, despre niște relicve în care se înnoadă norocul și furaarea milenilor. Dacă meri să le înfrunți cu o drectitate altfel decît descărnată, e pentru că asemenea fragmente, cele de la frontonul e Parthenonului de pîlă, respiră un patetism care aparține, în primul rînd, acestei materii lăncinat încercate. Cînd Helios pornește la un capăt — în frontonul este — hiperbolă triumfală a zilei, și a luminii, — căci este, acolo sus, ziua în care naște duhul, în care se ivește Athena —, regia sculptorului hotărăște să i se vadă, pentru această vestire, crescînd pe rampa orizontale, brațele întinse ample și cerbica calmă. Pare hieratică, lustruită ca și chihlimbarul. Dar ca într-o execuție implacabilă, capul a rămas un virf rețezat, planul seacă e o adevărată oglindă de piatră: făcînd mai patetică rotundimea tîndră, robustă, a gîtului. Din cai pe care îi mînd zeul — de la spate văzuți, îndreptate lîpțe, ca două lujere canoale —, unul e rețezat, a rămas un plan de secțiune, un gol care strîgă.

Astfel martirizată, marmora a cîpătat îndeobște un ton gălbui, de oase vechi, o rumeneală tandră, de cîrmădă arsă în văpaia milenilor. Și, totuși, încă o favoare a Destinului, la torsul magnific al divinității fluviile ce-l înveștează, poate, pe *Ilissos*: mușcata parcă de vînt și de grindini, piatra accentuează, prin direcția uzurii, tensiunea orizontală-ablică a trupului, imprevizibilă acelei spinări puternice, prînsă în draperie, fluid, precum într-o vastă gîrlăndă. Suprem libere, aceste fragmente sînt mereu grandioase, în incomprehensibilul condiției lor. Ce astre îmboboces, pe cerul memoriei, mai expansiv decît acești balovani chinuși?

Toră de piatră, spunem despre Hellada: «peisaj sărac dar intens, indigent și subtil» —, cum scria Montale. Și totuși, împotriva simplificațiilor abuzive, Grecia are, stăruitor, curajul condaliității. Zeița care prezidase judecătii unor principii înfricoșate, pe stîncă Areopagului, îi învășe, tot ea, pe olari să plămădească lutul; și nu pregeta, lucrătoare, să le vegheze truda, mai departe, alungînd demoni care-și fac rost, năstrușnici, prin cuptor sau argîl, descinzînd în cite un atelier, cu o escortă de Victorie, gata să încingă cununi pe frunțile cele mai vredne. În cetatea ei iubită, în cartierul meșteșugurilor, templul care o cinstea ca Athena Hephaestia, împreună cu frate-său, faurul, își începea desemei zidirea într-o cunună gracilă, de verde. Plantați în siruri egale, semetice rostuindu-se după axul coloanelor, pentru a dilata astfel planul însuși al edificîrii, mîrlul și rodul propuneau acolo o eleganță de viltoare, ordonată Orangeriei, — într-un cartier prin excelență popular, în bădăra templului unde se întâlneau, de pîlă, pentru serbarea lor tradițională, cîldărarii. Așa cum, de altminteri, grădina aceasta de la Hephaestion se înălța către ordinea ei rațională, prin mediația unor deloc trușe ascușite, de oameni din vechime aplecați asupra pămîntului. Căci săpăturile arheologice, descoperînd, în stîncă, lăcașurile unde se plantau aceste rădăcini, au dat tadoată la ivală și cioburile vaselor de lut care îmbrăcaseră creșterea lăstarului, sfîrșimite anume, după o rețetă pe care o știa și Bătrînul Cato. Pare poetic obstinată, în curioasa ei eficiență gospodărească:



treci, iată, ramura ce vrei să prindă rădăcini, printr-un ghiveci găurit, care, acela, umplut cu pământ, să rămână pe capac, vreme până la doi ani; apoi abia, tăind ramura și sfărâmind ghiveciul, s-o depui, dar împreună cu el, în solul ce l-ai menit.

... Cum ni se depun în minte, în acest popas la Hephasteion, date laolaltă, inventiv împreună, piatra aridă și lutul. Ceramica întoarsă astfel, risipindu-se cufundată la rădăcina orboreștențelor auguste care înconjurau sanctuarul: ca pentru a se organiza mai sigur și a face mai benignă, în adânc, ființa locului; lutul, generos întorcându-se în sine, dăruind îndoit cordialitate unei grădini înfiștă în rocă.

Oare drumul spre Hellada nu poate trece deopotrivă pe aici, prin această esențială prietenie, a degetelor care frământă lutul, — la fel de bine ca și prin încordarea pietrei ? E întrebarea ce ne mi-am pus-o lângă formele unde unul din sculptorii noștri cei mai înzestrați, Silvia Radu, dă glas unui dialog transparent și bonom, unui joc surizător cu amintirile orizontului hellenic. Dialog scutit de pedanterie, dimpotrivă, sustinut de o plăcere proaspătă a improvizăției, a ezitării fluide, — care, în desen, în decoul pictat, departe de suficiența vreunui clișeu emfatic, își aliază o ironie a nespulului, a unor planuri săgalnice părelnice, oarecum blind nedumerite de a exista. Nimic din Grecia prejudecăților școlare, bătrânicos codificată — « Sur des penseurs nouveaux faisions des vers antiques ! » —, și nici măcar din programatica « Întoarcere la ordine » ce relua un asemenea precept, în atmosfera momentului clasicizant de după 1916: un articol de Carlo Carrà, bunăoară, sfârșind astfel, cu această citație, pledoaria pentru Il nostro carattere antico. Fără aparat de trimeri livrești, fără ambiții trușes restauratoare, ceea ce caută mai degrabă Silvia Radu, în demersul său, este o eficiență care să însemne tocmai suplețe lăuntrică. Nu ca tipar impersonal, ci în funcție de ireversibilul unui ecou interior, aluzia la antici tinde, în acest caz, nu odată, înspre condiția unui semnal acut, a unui prag neașteptat și esențial. Trezore în ea libertatea interioară a unui sator nipon, paradoxul, jucăuș înțelept, care te poate face să trăiești, bunăoară, cu gratuit-dine, surpriza unei pietre lovindu-se de un bambus.

Cît despre sunetul vaselor modelate de Silvia Radu, albul lor alegru deșteaptă, la atingere, rezonanța unei răcoase cordialități. Rotunde și viu manabile, în irregularitatea voită a circumferinței lor, aceste forme cheamă gestul care să le cuprindă și să le cumpănească; stau, mai toate, simplu în cădușul palmei, fără vreun suport, delicat și totuși parcă dintotdeauna; sfîșos și totuși liniștitor.

Humorul și invenția, o anume independență a figurii, extrasă din blocul compactității hieratice, apar în artele minore ale Orientului antic, fără să prindă rădăcini: în ceramica de la Susa, de pildă, cu arici și urși, cu berbeci năzdrăvan decorativi. « Amor-sează un stil, dar apar și dispar, ca Pictura de Duminică în secolul XIX », comenta Malraux aceste invenții. « Humor de copii triști », artiștii și-l cenzurau, așa cum în Egipt, după schițele amuzate de pe cioburi de scoică, treceau îndată la punerea în stil a imaginii, reprimind tot ce era accent de spontaneitate vitală, sustras eternului și morții. Grecia, în schimb, știe că bucuria are drept la gloria stilului. Mutație care ne scoate din densitatea nocturnă a Orientului, pentru un ceas nou, matinal, al istoriei. « Nu iubesc zeii pe care îi adori noaptea », avea să spună Euripide, tîrziu, cînd experiența Greciei devenise cu mult mai complexă, mai amplu reunind în sine contrariile. Tragedia lui, explicit deschisă ideii, pînă la dezvoltări raționante, va încerca tentația, complementară, a saltului în irațional, pînă la exaltarea din Bacchantele; la fel cum Ictios, după Parthenon, prototipul supremei speculații, elaborată pînă la astuții incredibile,



va construi templul de la Bassae, o arhitectură cu gust elementar, parcă anume nedespinsă din piatra aspră și sumbră a originilor.

O îndemnasem pe Silvia Radu, cînd pornea să exploreze peisajul grecesc, să încerce a pătrunde și în solitudinea rîpăsoasă a acestor locuri, în inima neumblată a Peloponezului. Voia, într-adevăr, să identifice, în Grecia, un destin reunind viu contrariile, și a umbrit pe drumuri astfel, încît să nu se instaleze în vreun parti-pris conformist, în vreun blajin confort mental, nociv descoperirilor. Hellada, pe care o căuta în acest itinerar, nu era tîrîmul de făgăduințe al unui început de drum, ci acela al unei confirmări. Ca pentru altă iluștrii precursori veniți înspre Hellada cu o viziune deja articulată, — Maillois, în primul rînd, călătorind acolo în 1911, cînd inspirația lui mediteraneeană cristalizase după ritmuri ce se anunțau statornice — pelerinajul grecesc era, și pentru artista noastră, ocazia nu de a-și afla, ci de a-și verifica pregnant opțiunile. Avea să înlănească, în această confruntare, o Grecie altfel decît exsangvă, capabilă să încorporeze, dimpotrivă, contrastele vivace de culoare; și avea să le folosească, în propria sculptură, fără teama de a șoca, atîngînd un straniu care se vedește laolaltă spectral și tonic. Negru de creion, ca niște circumvoluții sever ornamentale pe cite un creștet albi; negru ca de antracit, onctuos catifelîndu-se, în zone largi, în fine, bine saturate, adînci, roșu și albastru. Intensitate, care dilată exploziv efectul, care tensionează sculptura, și totodată o oprește hieratic, într-un fel de fixitate nedumerită; cum, nedumerită de a trebui să se oprească, față de certitudinea pe care o poartă, statua Vestitoarei, un fel de Iris dreaptă, face să irumpă într-o apariție roșul vital al vestii, al noulății, care parcă o umple. Știința figurativă a sculptorului, dialogul cu grecii și etruscii, n-are nevoie aici de fastidioase justificări, dintre acelea în care s-au ingeniat uneori arheologii (Picard vorbea, à propos de culoarea în antichitate, despre « barocul » Parthenonului !). Ceea ce sare în ochi este că inventivitatea și arbitrarul opțiunii cromatice nu rămîn niciodată dincoace de stil, ca un simplu expedient pitoresc. Sculptură ambițioasă, în ronde-bosse, ori chiar obiecte de porțelan, blide albe și cobalt, opaițe capricioase, își propun, toate, un raport cu antichitatea, ce trece prin inerența unui stil, nu prin arheologie înțeleasă ca succedaneu.

Hieratic se încrede, în această formulă, particularului și portretisticului, Grecia întinde o mină spre Palmyra; spre imaginile funerare pe care, la crepusculul său, antichitatea orientală le-a ivit, în marginea pustiei. E ca și cum vivacitatea acestor portrețelanuri ar asuma un soi de teatru al Mortii, spunînd vesticiiei, cu franchețe frontală, « este a fost », exhibînd candid o figură de fețe nemăscate. De unde, izbîta unui anume repetitiv — Cristina, portret la portret —, repercutia subtilă, în ecou, nu simplul cumul, de herme alinate, ca la Anne și Patrick Poirier, de exemplu, — dintr-un cunoscut ansamblu de inspirație arheologică. Nu-i greu de remarcat, la acest Portret al unui portret, linia de austeră observație din care descinde sculptorul, mergînd, prin Gh. D. Anghel, pînă la Despiu. (Nu se chema, dealtminteri, La Grecque, unul din cele mai frumoase capete modelate de acela ?) Dar portretismul sensibil la fremătul ființei individuale este împins aici, pe nesimțite, spre fantasticul concret al unui stil de muij, nerăbdător să transcrie obiectualitatea brută. Pluriile din fusta figurii verticale au, poate, nostalgia candelurilor din Penelopa bourdelliană ori chiar din veșmintul reginei Sterope de la Olympia; dar mărturisesc, mai ales, urma, altfel vehementă, plebeiană liberă, a colajelor lui Picasso — unde obiectele cele mai ingrate, un carton oarecare, devin materie autonomă patetică. Nu e singura dată cînd atîtitatea din sculptura Silviei Radu se lasă umil marcată de accente mai promiscu brute. În unele din Victoriile pe care le-a imaginat artista, zborul involburat al figurii e adoma unei roze învalde, recreat sub un tăvălug nemilos, — umilitor zdrobită ca într-un Otage de Fautrier. Tîndră arheologie, ea are, și în dezastre, mîndria indelebilă a vieții.



## Pagină de carnet

SILVIEI RADU

Într-un tirziu, cînd roșul se abātu peste creștetul celui ce aștepta la marginea drumului, pietrele au început să se rostogolească.

Cerul nu este îndeajuns de mare pentru munte, iar acesta se împuținează în fața mării.

Subțiriile umede se deschid nopții și pînza descoperă spuma de stele.

Ce zile, ce zile! Ce nopți!

O triclețită cu jărăteac, pe jărăteac grătar, pe grătar suvlaki, peste suvlaki acoperis, din acoperis coșul de tablă, din coș fum și toate, zvîrr, învîrtite de mîglideața cu pulpane albe printrre tarabe.

Se aud pași — văd picioare zeește-frumoase cu falange și ligamente fine, zeește-aderente la suprafața plană; apoi se aude fîșnetul unor exfolieri, fîldeșuri negre în lamelă apărute sub sticlă; această falangă s-ar risipi la o răsufare.

Banc de meduze. Urzică! Urzică!

Brățele întimpină o apă închegată bulbos; colorate, festonate, franjurate se rătăcesc cite una și mor cu indecenta lor scîrboșenie meticuloasă desfăcute pe nisipul lîns.

Piatră.

La cotitură marea. Aproape, departe... a dispărut; iat-o în partea cealaltă.

Retetă: torni apă în lutul roșiatic, amesteci; atîta apă și atîta lut cît pasta să se țină; faci un gogoloi; lei gogoloiul între palme; freci palmele; din gogoloi iese un fel de rîmă; faci mai multe asemenea rîme. Prin simpla presiune a degetelor lipești rîmele între ele în diferite chipuri; apăsînd lățești, subțiezi și femeia orantă a ridicat brățele, cealaltă își oferă sinii, satirul se cabrează punctînd zenital; fruct, pruncul e animat de țuguil pintecului matern.

Ceva, ceva din glasul aerului; îl auzi cum se învîrte în albia munților izbîndu-se de Roșcata și Rozalia — stîncile morții — deasupra sanctuarului și apoi cum alunecă spre golf peste codrul de măsline seculari.

Rocă albă = carapace.

Dedesubt, stratul roșu, friabil = țesut moale singeriu. Părul monstrului vivi-sectionat, o împletitură de fire țepoase, verde-alb, verde-negru.

FRANCOSIKA = fructul unui cactus.

Între masivul Ida cretan și Pîndul răscolit de trîmbe cenușii, scăldîndu-mă cînd în Marea Libiei, cînd în golfulurile Argolidei și aie Volosului, iau cu mine totul, piatră, pămînt și apă; lumina mi-o azvîrl pe umeri.

Cineva strigă: « Vipere! » Urc mai departe pînă la ultima grădenă; bice furîșe sfîșieuiie din timp și în aer se ieagănă numele pe care nu știu dacă-l rostesc: Dodona, Dodona, Dodona.

Cobor. Un cutremur, alt mic cutremur; sub pași cărarea este vie și deasupra cerul apără de spaime.

Cînd lumina s-a stîns pe creștetul celui de la marginea drumului, pietrele au stat locului. Muntele și-a trecut paternitatea asupra construcției ciclopice. Portocalii lunari pecetluiau faptul.

15 septembrie — 15 octombrie 1980

GETA BRĂTESCU

Affîndu-ne în Grecia, Silvia Radu și cu mine am mers pe drumuri paralele fără a ajunge să ne-întîlnim. Pentru acest fapt, și în spiritul sculpturilor sale, i-am dedicat rîndurile de mai sus.





Cristina: portret la portret.  
ghips colorat, 1980  
177 x 51 x 122 cm.

Vestitoarea  
ghips colorat, 1981  
173 x 65 x 59 cm.

Figuri de portelan

Fotografia color de  
OCTAVIAN STĂCESCU



## UN BILDUNGSROMAN ÎN SCRISORI

### NIKOS KAZANTZAKIS

către

PANDELIS PREVELAKIS

Egina 6.6.27

Iubite Colega!

Imensă plăcere îmi dau cărțile, măștile sălbaticilor, cîntecele cretane trimise<sup>1</sup>. Citindu-vă scrisoarea, înflorat, mă copleșește gravitatea răspunderii pe care mi-o atribuiți. Ambția mea este uriașă — neșărmurită! Neșărmurită rămîne și îndrăjirea pînă cînd voi reuși să mă înalț, dar nu știu încă dacă am îndeplinit cele douăsprezece munci<sup>2</sup>. Mă aflu la cea de a 12-a muncă sau la prima? Tot ce știu, e că nu există a 13-a.

Poate că a treisprezecea să fie Moartea.

Ce va fi, va fi! Deocamdată să facem tot ce ne stă în putere, iar pe urmă, vedea-vom.

Vă aștept duminică. Și nu uitați caietele<sup>3</sup>! Din acelea de 50 de pagini. Astăzi am terminat cîntul al 9-lea din Odiseea. Calculasem că-mi va lua zece zile și cînd colo, l-am dat gata în șase! Mai am doar un caiet pentru cîntecul 10. Lunea viitoare l-aș începe pe al 11-lea. (...) Și încă o rugăminte: să-mi cumpărați pentru copiii de aici niște bomboane, din acelea de 30 de drahme kilogramul. O sută de grame! Îmi ajung. Uneori, seara, ei urcă pe terasa mea și mi-e rușine că nu am ce să le ofer!

Domnul fie cu dumneata! E bine că ne-am cunoscut.

N.

<sup>1</sup> Kazantzakis se retrăsese la Egina ca să continue scrierea marelui epopei în versuri, *Odiseea* începută în iarna anilor 1924—1925 în Creta. Căuta să se inspire din arta primitivă, din cîntecele populare, etc. În acest scop, îi trimisese și eu, din cînd în cînd, cărți și fotografii (n.p.p.)

<sup>2</sup> Aluzie la înscărilor succesive hărăsite de Homer lui Ulișee în lupta sa contra pretendenților Penelopei (n. — p.p.)

<sup>3</sup> Kazantzakis scria *Odiseea* cu creionul pe niște caiete lungi și înguste, de fapt niște carnete pe care le întrebunța încă din anii de școală pentru a-și însemna impresiile de lectură, după cum ne-o dovedesc cele care s-au păstrat. Fără îndoială, le lua de la magazinul tatălui său. Fiecare cîntec îl scria pe un caiet separat. (n. — p.p.)

Egina, 1.8.27

lubită kolega!

(...) Lucrez cu extraordinar spor, cu o plăcere unică. În trei, patru zile epuizez și cîntecul 16. Începe chiar să mă neliniștească furia neastîtită și aprigă cu care lucrez, fără să mă epuizez, ba dimpotrivă, capăt din ce în ce mai multă forță. Mi se pare că străbat, în lunile astea, cea mai rodnică perioadă a vieții mele. Poate fiindcă în ultima vreme am văzut atîtea, ori pentru că, detașându-mă cu totul, aproape, de cele lumesti, am reușit să păstrez intactă substanța sufletului meu — care nu are deloc expresie amănescă. E fard și dumnezeire laolaltă! Mă îndepărtez din ce în ce mai mult de tot ce aparține naturii omenești și mă zbat aiadoma unui zeu egiptean ca să găsesc înbînarea organică între animalitate și sacralitate, o sălbăticie de pradă (tigru, uliu etc.) — un Dumnezeu neliniștit, care nu adoră omul trecător, schimbător. (...) Consider nicidecum împlîntor faptul că în această clipă de răscruce a vieții pentru mine, ați apărut în orizontul existenței mele, că vă alăturați mie și mă ajutați. Pentru amîndoi, acest fapt ori trebuie să aibă o deosebită valoare. Vom vedea!

Vă îmbrățișez,

Mereu același

N.

Egina, Miercuri 18 august 1927

(...) Mi-a sosit o scrisoare din partea directorului ziarului «Neo Zoi» (Viață Nouă) din Alexandria. E de acord să-mi tipărească un volum Călătorind — unde voi însuma, eliminînd balastul, impresiile din Spania, Palestina, Egipt, Sinai. Circa 250 de pagini.

Datoriți lipsei de bani, prietenul meu, directorul de la «Neo Zoi», s-a obligat să-mi asigure o unică ediție, 1500—2000 de exemplare, urmînd să primesc drept onorariu 200 de exemplare. Ulterior, dacă își va recupera cheltuielile, îmi va mai adăuga o remunerație. (...)

## Un «neîmpăcat»

Cititorul român a avut prilejul, nu de mult, să parcurgă o pasionantă carte — Neîmpăcatul — alcătuită de Eleni N. Kazantzakis pe baza scrisorilor primite de la Nikos Kazantzakis, creatorul lui Zorbas. Titlul versiunii românești, semnată de Polixenia Karamibi, a fost cum nu se poate mai bine găsit: un «neîmpăcat» se dovedește, într-adevăr, scriitorul grec, atît față de unele aspecte ale lumii prin care a trecut, cît și față de propria lui persoană. De aici o existență extrem de agitată, marcată de un permanent zbucium sufletesc, tradus prin două tendințe, doar aparent contradictorii — pe de o parte, fuga continuă, căutarea singurătății liniștitoare, pe de altă parte, nevoia confesiunii, mărturisirii și, deci, disponibilitatea către prietenie, cultivată asiduă cu ajutorul corespondenței, de oriunde s-ar fi aflat. Alături de epistolele ce alcătuiesc substanța volumului Neîmpăcatul, un mare lot de scrisori expediate de-a lungul a peste treizeci de ani prietenului său mai tîrn, academicianul de astăzi Pandelis Prevelakis, documentează asupra avaturilor hărăzite lui Nikos Kazantzakis pînă în ultima clipă a vieții sale, chiar după ce ajunsese celebru și apreciat precutîndeni. Din curiozitate, dintr-o inepuizabilă

Toată ziua de astăzi mi-am petrecut-o citind despre Polul Nord<sup>1</sup> iar mîine începe chinul. Doamne ajută!

Îmi amintesc mereu de dumneata și mă bucur că vă simt veșnic alături.

N.

Kiev, 25.5.28

Scumpul meu frate Prevelakis,

(...) Peste cinci zile voi pleca la Moscova. Istrati a găsit o minunată căsuță țărănească, în ofara orașului, într-o pădure imensă de brad, unde vom rămîne toată vara. Nădăjduim să petrecem iarna în Siberia, să ajungem pînă-n Kamciatka. Fiind — 60° Istrati riscă să degere, să sperdîm totuși că va rezista!

Mi-am petrecut toată luna sub zodia cinematografului. Am consultat multe volume, am văzut numeroase filme, pînă să scriu Basmaua roșie (așa se numește în limba greacă, după cum se va numi și pe rușește) și mă simt emoționat: 1) pentru că, după cum v-am mai mărturisit, constituie un admirabil exercițiu în vederea Odiseii, căci scriind scenariul de film ești obligat să prefaci totul — chiar și ideea cea mai abstractă — în imagine; 2) o surmedenie de aspecte de natură psihologică, îndeeșii visele, subconștientul, diferitele visions nu pot fi restituite aiadoma, decît prin intermediul cinematografului; 3) pentru că o voluptate nespuse de amară pune stăpînire pe tine și o mîndrie totodată, de vreme ce poți crea, cu ajutorul umbrilor, pasiuni, iubiri, impulsuri variate, să dai viață unor făpturi, pe care și le apropii sau le îndepărtezi ca pe urmă într-o clipă, înțet, liniștit, totul să dispară. După cum bine știți — dealtfel, sînteți primul care ați remarcat acest lucru, — această înclinație aspiră către elanul uriaș și brusca retrogere, caracterizează tot ce am conceput pînă acum.

<sup>1</sup> În vederea ultimului cîntec din Odiseea.

dorință de a cunoaște oameni și locuri, pe fondul unei instabilități native, asociată pe undeva și cu un «dar» de a deveni incomod, dificil, refractar la conveniențele unanimit acceptate, scriitorul a călătorit enorm, din extremul-Orient, pînă în extremul-Occident, în zonele veșnic înghețate, ca și în deserturile pîrjolite, în centre aglomerate, răsăfate de civilizație, ca și în așezări îndepărtate, uitate în mijlocul unei naturi frenetice. Ura, cum îi plăcea să se considere singur, un vrednic urmaș al mult încercatului Elyseu. Mai ales că, peste tot, și ani de zile, purta cu el, intactă, voința de a desăvîrși cartea începută din tinerețe, noua epopee Odiseea. Dincolo de imaginea tribulațiilor existențiale consemnate în scrisori, acestea vorbesc despre chinul lăuntric, mereu actualizat, al creatorului, pentru care fiecare experiență trăită se transformă, de fapt, în materia unor viitoare opere. Oricît de numeroase, fascinante, sînt itinerariile parcurse, țința scriitorului se dovedește, în final, una singură, dictată de obseasa suverană a creației. A-l urmări cum evoluează, cum se formează și se afirmă sub impulsurile acestui «demon» imperturbabil, este tocmai ceea ce face farmecul scrisorilor sale.

G. Ș.



(...) Trebuie să căldătoresc în întreaga Rusie, șederea mea aici nu ar avea prea mult sens. Doresc din adîncul ființei mele să finalizez *Odiseea* pînă-n 1933. Pentru asta am nevoie să căldătoresc mult, iar după aceea, multă vreme să rămîn în locuri. (...)

Bekovo lîngă Moscova (5 iunie 1928)

(...) Sînt foarte liniștit, mă simt excelent, m-am integrat ritmului pămîntului și cred că a ședea de două, trei luni aici, îmi va influența mult în bine atît trupul cît și spiritul. S-ar putea ca peste cîteva zile să ne aruncăm pînă la Petersburg spre a vedea minunatele nopți albe. În toată luna iunie. Astăzi am corectat *Asctica*. I-am adăugat un capitol intitulat «Tăcere», o adevărată bombă menită să zguduie întreaga *Asctica*. Din păcate prea puține inimi vor exploda...

Locuim chiar în inima codrului într-o izbă; pereții, tavanul, podeaua sînt în întregime din bîrne! Totul miroase a brad proaspăt; Istrati a încetat să mai scrie, — tot ce a scris în ultima perioadă, e nevednic de el, îi lipsește suflul. I-am convins să renunțe la scris, cel puțin pentru cîteva luni, să-și rezilieze contractele. Sper că acest răgaz îi va folosi, îi va relumprăsta vîna secătuită. (...)

Leningrad, 25.6.28

Nopțile albe mi-au prilejuit o mare bucurie — au reverberații de un albastru-luminos, mystiques. Nu mai pot dormi, căldătoresc pe Neva, pînă departe pe Baltica; apusurile sînt de un roșu aprins care dăinuie pînă la miezul nopții și în același timp scilipse zorile. Doresc neșus de mult să vedem, o dată, împreună această lumină. Toată bucuria asta, va trebui să strălucească în stihurile *Odiseii*.

Mereu același  
N.

Murmansk 20 iulie 1928

Scumpul meu frate Prevelakis,

Vă scriu de la capătul cel mai îndepărtat al Rusiei (70°) la hotarul cu Norvegia. Un port al Oceanul Înghețat de Nord, un țarm sălbatic unde se înșiră cîteva case pescărești din lemn, niște copaci chirchii din pricina frigului și peste toate, minunea cea mare: soarele strălucind în tărîl la miezul nopții! Am ajuns «seara» la orele 9 și razele soarelui ne-au luminat fără încetare toată noaptea. Era ultima noapte albă de mine, puțin cîte puțin, noaptea va intra în drepturile ei. Este un spectacol atît de simplu și de uluitor înct am venit anume de la Moscova (2000 km) ca să-l mai vedem o dată. L'aurora boreale începe în octombrie și intenționăm să ne rezezim din nou la Odessa. La înnoaptea din Turkestan, în drum spre Siberia, numai că s-o mai primim.

(...) Așa după cum v-am precizat, eu voi scrie toate articolele, Istrati îmi va da numai însemnări, dacă are, pe care le voi înnoaptea. În mai sau în iunie 1929, vom numi: *Ensuivant l'étoile rouge*. Cînd ne vom înnoaptea, în mai sau în iunie 1929, vom scrie 3—4 cărți care vor fi publicate, conform angajamentului la «Nouvelle Revue Française» (...)

După cum constatați, marea noastră călătorie a început de la stînga situată în punctul cel mai îndepărtat al Rusiei (...) și astfel, și ochiul și mintea lui Ulisse se înnoaptesc, orizontul lui se lărgeste. ... Tot ce înțeleg: porturi, laponi, ape înghețate, nopți albe, mulțimea oamenilor, toate vor intra în versurile *Odiseii*. Mă străduiesc a fi de «groază» atunci cînd vîd cît de puternică este voința omului, că e capabil să domine orice. Viața me reprezintă o lecție dură, o minune ce se reînnoiește zilnic:

mi-e sufletul capabil să cucerească tot ce-și dorește numai cu ajutorul voinței. Uneori mă gîndesc că aspirațiile mele sînt prea mărunte și că ar trebui să înalț nivelul strădanilor mele.

Mă gîndesc în fiecare clipă la d-ta. Ne aflăm, deocamdată, fiecare la alt capăt al Europei — o, ce departe e Creta, cu munții ei înmiresmați și cu soarele doborîtor! S-a împlinit o lună de cînd mi-o sosit ultima dvs. scrisoare. Am primit un număr al revistei «Nea Hestia» (Vatra nouă) unde Cleon Parashos vorbește de Hristos răstînit și de *Odiseea* e minimalizat. O, Doamne, cît de provinciale îmi apar toate acestea și ce strîdin mă simt de ele! (...)

Scrieți-mi abundent și des. Mai cu seamă scrieți-mi noutăți despre viața dvs. zilnică, despre făptura, despre sufletul dvs. trimiteți-mi fotografii recente, dacă aveți, amintiri-vă de mine în lucrurile de zi cu zi și nu uitați că sînteți singurul bărbat pe care-l simt alături, integrat, mergînd exact în aceeași direcție. Toți ceilalți îmi par cam prea naîf, chiar slugarnici într-o măsură și passifs. Istrati și Bilili vă salută cu cordialitate. Au citit articolul plin de condore al lui Nazos<sup>1</sup>, și au fost neșus de emoționați. Istrati, meru același — un om bun!

Aș avea multe să vă spun. Cînd ne vom vedea, vom sta de vorbă pe înțelețe. Inima mea — o simt puternică — se complăce în tăcere. Nici o illusion. Trec zile întregi fără să vorbesc, ce să vorbesc, și cu cine? (...)

Scumpul meu frate,

Astrahan, 21.9.28

(...) Sînt emoționat de mărturiile în legătură cu *Odiseea* mea. O, de-aș ști-o într-adevăr meritată, sau *Dumneavoastră* o prețuiri întru cît găsiți în ea ecoul sufletului propriu și care e din aceeași plămădă cu al meu? Cît de mult aș dori să fiu sigur ... Noaptea trecută, la înnoaptea după o lungă călătorie în stepele calmice, unde mă dusese să cunosc deșertul, ședeam singur la prora salupel și mă gîndeam la Ulyisse, încropind versuri pe un petec de hîrtie. Tat ca văd, întreaga experiență trăită între oameni, pe întinderi de uscat și pe răspunde unui singur scop: să devină substanța *Odiseii*. Un noian îngrozitor de întrebări, îndoile și tristeți îmi sfîșie sufletul; mi-am risipit viața fără să realizez nimic din tot ce ar fi trebuit și aș fi putut, mă conșum în sfîșind literale alfabeticului și-mi hrănesc sufletul cu hîrtie — de parcă aș fi o rozătoare.

Cum s'am exp-im întreaga bucurie și dezamăgirea acestei nestatornice vizionii despre lume? Mi-am impus-o, m-am lăsat antrenat? De frică, din comoditate, am ales ce m-a fost mai la îndemînă — cuvîntul. Dar sînt oare născut pentru a fi poet ori cugător? Cînd gîndul, cuvîntul, frumusețea mă sufocă? Noaptea trecută izbutim să potrivim două versuri și mă bucurasem. Și, deodată, disprețul și sila au pus stăpînire, nu pe rațiunea sau pe inima mea, ci pe ceva mult mai consistent, mai înfricoșător, mai trușor, ceva ascuns în mine, în învelșul sufletului meu și care mă mistuie.

Alteori însă, o vorbă a dumitale mă face să înalț capul, să ascult. Simt mîna dumneavoastră în mîna mea și-mi spun: «Răsună o voce în pustul meu, vine cineva, zădresc urme de poșă pe nisip!» și inima mea din nou tresaltă, o clipă, o clipă doar de triumf, în timp ce sîngerează.

Așfel mă chinulesc pe cînd cuturei pămîntul — pămîntul mult iubit ce se întinde în fața ochilor mei, tubit ca și apa, deși îmi provoacă silă și nu le jindulesc! ...

<sup>1</sup> Articolul lui Gh. Nazos publicat în ziarul «Kathimerini» privitor la șederea lor la Kifisia (n.—P.P.).

## Siberia, 5.2.29

Scumpul meu frate,

Ieri am trecut Uralii și am intrat în Siberia. Sînt singur, liniștit și plin de încredere. Duc cu mine o valiză, un sac de voiaj, cîteva cărți, un pumn de nuci, smochine, țigări negre, cecinul pe care-l umplu la fiecare gară cu apă clocotită, ca să îmi beau apa, solitor, ceaiul, în timp ce privesc pe fereastră întinderile nesfîrșite, înecate în zăpadă, fumul țesind din hogașurile caselor scunde, troienele care ajung pînă la burțile cailor. În șapte zile voi fi la Irkutsk, de acolo voi coborî să văd lacul Baikal și mîlăstirile budiste. În șapte zile voi fi la Vladivostok. Nu există iar pe urmă îmi voi continua drumul spre Manciuriu pînă la Vladivostok. Nu există fericire mai mare decît să rezisti singurătății. Să-ți fi propriul stăpîn absolut. E singurul mijloc de a fi liber.

Schitez în minte cartea despre Rusia — nici impresii de călătorie, nici roman. Va fi un fel de privire de ansamblu — istoria culva care străbate Rusia, se măturisește, se străduiește să realizeze o sinteză din mulțimea amănunțelor în mișcare... Dacă aș fi putut trăi în Germania, acolo aș fi tipărit-o prima dată. Felul în care scriu și gîndesc, nu are nici o legătură cu spiritul francez și nici nu există destui cititori în Franța dispuși să recepteze, cu atașament și cu independență de spirit, chestiunea comunistă. Articolele mele nu se pot tipări în Franța. Pe francezii îi surprinde poziția mea, participarea caldă și liberă totodată. Nu reușesc să mă clasific și claritatea lor latină e contrariată. Ei refuză să accepte că cele două extreme: da și nu, sînt departe de a epuiza realitatea. Ceea ce noi înțelegem printr-o vedere globală, lor le provoacă panică.

## Turkestan 26.3.29

Iată-mă, scumpul meu frate, în Turkestan, fără autorizație, ținînd totuși să ajung la Samarkand și Buhara, orașe care m-au tulburat încă din copilărie, așa că țineam cu tot dinadinsul să le văd spre a scăpa de opăsarea obsesiei. Pe măsură ce călătoresc, îmi dau tot mai mult seama că pentru mine deplasarea răspunde nevoii de libertate. Reușesc să înving, să mă eliberez de tot ce mi-a vrăjit mintea, inima, de tot ce mă persecută doar prin observație directă, prin posesiune, și numai după aceea pot merge mai departe. Acum Rusia a rămas unde în urmă, nu-mi mai provoacă neliniște, nici curiozitate. A fost, s-a terminat. Toate mi s-au părut minunate. Volga, Palestina, Spania, muntele Sinai sau insulele grecești, toate cîte le-am parcurs și aspirațiile adînci ale ființei mele, vor fi un singur tot pentru că am devenit una și aceeași făptură. Sîrind mă hrănesc ca pîinea și ca vinul. Mă bucur pentru că îmi simt inima din ce în ce mai intens, en système d'avalanche.

E noaptea, am ajuns la Tașkent, dar n-am rămas localul, mă grăbesc să alerg la Samarkand unde voi poposi mîine la prînz. Alexandru cel Mare, Tamerlan, femeia pe care a iubit-o Bibi Hanoum... Sînt nerăbdător să privesc minunatele moschei. Mă aflu pe strădă și am simțit că am intrat în Orient. Zăpăzile s-au topit, fluviul Amur-Doria, Lacul Aral s-au eliberat de strînsoră gheturilor. Apoi nesfîrșitul pustiu al Kazahstanului, cămilele, casele, bășcaii și femeile îmbrăcate în haine multicolore, minaretele stăluții, domoștii satele, beșugul de mere, caștele, pămîntul acoperit de verdețuri, care peste o săptămîină se va umple de flori. Bucurie, libertate, singurătate, tăcere, o primăvară nespuns de dulce în lumea Asiei. Samarkandul mă așteaptă, după aceea Buhara, apoi ruinele străvechiului oraș Merv, distrus în urmă cu un veac de simun... Acum

cînd vă scriu, pe măsuta compartimentului se află cîteva din stăgănicele mere de Tașkent. Sînteți unicul om de care îmi amintesc, singurul pe care l-aș fi dorit împreună cu mine.

## Samarkand 27.3.29

(...) Part o tichie uzbekistană cusută cu fir de aur, soaveț struguri și pepene galben, cîind curțile moscheilor sub migdalii în floare. E o primăvară caldă, strălăzile sînt înșesate de mii de musulmani gâlgașii, îmbrăcați divin în țesături de tot felul, hărmălaie, fizionomii, mîrosuri aprins. În grădini pomii au înflorit — am sentimentul celei mai frumoase zile din viața mea. Voi rămîne destule zile aici — vreau să mă îmbib și să mă detașez! Pe urmă voi fi în Buhara. O, e splendidă lumea, ce minunate sînt sufletele, chipurile oamenilor, ce fericire să poți umbra, să poți străbate pămîntul, să folosești cei doi ochi!

(...) Ah, cuvintele rămîn neputincioase, versurile mele îmi par lipsite de suflet, de culoare, de-a dreptul anoste, privind acest oraș. Voi putea oare să exprim uriașă ură, care e minaretul lui Bibi Hanoum, voi reuși să înfățișez prin cuvinte ca să pară vie o făptură de 7 ani pe care am zărit-o astăzi în piață? Avea niște cozi bogate iar la capetele lor atîrna cîntă de aur. Ochii și unghiile vopsite îi dădeau ceva trans-blant; părea o fermecătoare păpușă și totodată o curteză, asemnătoare sufletului acestui orient sulemin și destrăbălat.

Mereu oclăși  
N.

## Scumpul meu frate

Buhara va dănuir veșnic în amintirea mea. Casele sale, mai mult bordeie, cenușii, fără podoaie și, deodată, din gladiu aorecar, silvencs uriașe, superbe, strălucind în lumina soarelui, moscheile pline de culoare. Cu toți s-au jertfit ca să înalte asemenea operă demențială. Dumnezeu a fost zămislit din mîlza aceasta, din dragoste pentru veșnicie, pentru culori, pentru frumos, pînă la istov și în pafida izvoarelor norioase care se întind în jur. Cînd suflă vîntul — cît timp m-am aflat acolo, sufla fierbinte, violent, năvalnic — casele se fărîmîțeau și se împrăstie în aer, învîluind în praful copula verde, ce pare cuprinsă de fîcări! Ah! I nespun de mult mi-a plăcut acest spectacol; destrămare și învîpăiere! Mă așezasem pe o piatră la poalele moscheii, ca să mă înfrupt dintr-un cantapul mare și un codru de pîine. La fel mi se întîmplase cîndva în Spania să mă bucur de roadele pămîntului, struguri, pîine și banane. Numai că aici mă găseam, deodată, la mine acasă — așa ca din senin m-am simțit «fericit». Sădăm la rădăcina sufletului meu și întregă Buhara se furișase visceral înlîuntrul ființei mele.

## Moscova 9.4.29

Deabia acum am primit scrisoarea Dumneavoastră expediată la 21 martie. În ultima vreme, mi-ai scris rar și asta mă necăjește. Peste cîteva zile voi părăsi Rusia; am obținut tot ceea ce dorisem să descopăr, să aud, să aflu și să mă desfac. Nu mai vreau nimic altceva, o mare experiență, pînă acum unică în viața mea; însă, nădăjdindu-mă că voi avea experiențe mai mari, în Africa sau, poate, în India. Sau, chiar unde sînd localul. Pentru moment, Rusia mi-a oferit tot ce speram. De aci înainte, mă lasă indiferent.



Plec în Germania unde voi ține o conferință despre Rusia și unde mi se traduc articolele, eventual, am să rămân mai multă vreme dacă se va găsi un editor pentru cele două cărți pe care le voi scrie. Prefer Germania, Franța, Parisul are prea mult iz grecesc, iar de Grecia și greci mi-e lehamite pentru că îmi chircesc sufletul, îmi minează încrederea omenească. Aș dori tare mult să vă văd. Treceți prin amărăciuni și tristeți pe care le înțeleg foarte bine, trecând la rândul meu, prin ele. Lucrul cel mai important e sănătatea trupului, ca să poți rezista vopăii ce ți mistuie, — iar ca să nu ne mistuie, trebuie să avem trup de fier. Trebuie împreună să luăm hotărâri și să chibzuim un drum comun.

Întîlnirea noastră pe suprafața acestui pământ se cuvine să dea toate roadele pe care noi stîmem în stare să le dobîndim. Nu am pe nimeni altul pe lume cu care să pot sta de vorbă. Singurele suflete, așagite, care-mi rămîn credincioase și mă ajută, sădăsluiesc în niște trupuri murești ceea ce constituie un handicap; pînă la un anumit punct se instaurază colaborarea, pe urmă însă se instalează «fericirea» omenească, adică prăbușirea. (...)

(...) Mă află la o dăma transcriere a Odiseii, la a treia și a patra poate că mă voi găsi în Grecia, cînd voi efectua noi investigații glosologice. Eventual vom face împreună un lung periplu în insule, vom întreprinde o călătorie piraterască în Epir, la Mani și în Rumelia. Vom avea tot timpul. Sper să termin o dăma transcriere în 1930 și după aceea să realizez o lungă călătorie. În 1932 va fi a treia transcriere, în 1933 a patra. Pentru a cincea, cea definitivă, nu citez să indic nici o scadență. Fiecare vers trebuie să fie simplu, perfect inteligibil, fără sensuri absoconce, totul să fie curgător ca apa. Aceasta e ultima mea scrisoare din Rusia.

Vă îmbrățișez mereu cu aceiași dragoste, N.

Gottesgab 15.11.29

Scumpul meu frate,

Scrisoarea d-tale m-a bucurat mult. Aici viața mea a intrat din nou în furtună. Odiseii, mă scol înainte de ivirea zorilor și lucrez pînă noaptea. Cînd îmi veți citi scrisoarea, voi fi încheiat cîntul 8 iar pînă-n martie socot s-o termin în întregime. Rescriu totul de la început, nu mai folosesc aproape nici unul din versurile vechi. Neschimbător rămîne doar trama, singura pe care o mai găsesc multumitoare. Am și început să visez la versiunea a treia, conștient de ce voi face de făcut! Mă simt cuprins de o minunată febră creatoare, ca odinioară la Egina. Aici e un frig năprasnic, a nins abundent, demnește o liniște desăvîrșită. Casa îmi place la fel de mult, am imprimat existenței mele ritmicitatea firească plantelor. Totuși... un point très noir. I-am să pot continua multă vreme acest trai, din motive financiare. M-am gîndit să-l 1) treb pe Elefterdukis dacă poate să-mi ofere ceva de lucru, dar înainte, vă întreb pe dvștr 1) Există o asemenea posibilitate 2) ce să-i cer?

Dacă nu voi putea lucra aici, pentru Elefterdukis, atunci m-aș duce la Paris, unde voi găsi documentarea necesară. Iată-mă din nou rob după doi ani de libertate, dar nu-mi pasă, numai de-aș duce la capăt Odiseea. La Paris voi lucra și la Odiseea, adică voi strînge tot materialul necesar pentru a treia variantă. Așadar, vă rog fierbinte să-mi răspundeți superîndu-mi ce să fac?

În urmă cu două luni, era cît pe ce să mă îmbogățesc. O societate engleză a vrut să investească 12.000 de lire într-o mină pe care o am în exploatare, dar în ultima

clipă s-a răzgîndit și a preferat alta. En attendant, să-mi văd de lucru (...) Mă voi strădui să cizelez cît mai mult versul în versiunea a treia, să acord o maximă importanță la technique. În prezent mă precipit să redau emoția prin cuvinte, iar în variantele viitoare, am să acord prioritate versului și încă un aspect, neșus de greu: anume să eliberez cuvîntul, fiecare exprimare de povara conținutului brut. Totul se cere filtrat, pînă la obținerea emoției concentrate, de esență muzicală. O absolută simplitate, imagini transparente, clare, sugestive.

Să vedem.

Cînd am să vă întîlnesc? Sînt gelos că vă aflați în Creta, o, de-aș fi putut fi și eu cu dumneavoastră! Versiunea a treia mă va obliga să mă înapoiez în Grecia. Domnul să fie cu noi — pentru binele lui!

Mereu același, N.

Gottesgab 14.12.29

Iubitul meu frate,

(...) Proiectul pentru El Greco — în limitele impuse de editor — îmi pare foarte potrivit. Vă recomand să accordați o atenție deosebită capitoului doi: influența elementului arab asupra istoriei și psihologiei cretanilor! Odată cu cucerirea Cretelor de către arabi, caracterul cretanului s-a schimbat într-un mod uimitor. Concomitent, Theotokopoulos a fost profund influențat de bizanț și de arabi, potrivindu-se astfel caracteristicilor spanole — mai ales că și spaniolii au suferit o puternică influență arabă. De aceea Spania a fost deosebită la matrice, la synthese, și substanța diferitelor lui patrii. De aceea i-a înțeles atît de bine pe spanioli, iar elanul și severitatea artei sale au un caracter mai curînd arab decît bizantin. Dar 160—200 de pagini sînt cu totul insuficiente pentru o dezvoltare amănunțită a temei. Dacă veți purcede la vreo schimbare — planul așa cum mi l-ați prezentat cred că e riguros încheiat — vă rog să mi-o comunicați.

(...) Odiseea înaintează repede și bine. Astăzi voi termina cîntul 13 iar poimîne, pe al 14-lea. La începutul lui martie, voi fi isprăvit întreaga Odisee. La Paris mă voi pregăti pentru versiunea a treia. (...)

Gottesgab 4.1.930

(...) Continui să lucrez în ritmul meu obișnuit, drăcesc. Sînt sănătos. Ne aflăm cu casa complet izolată din pricina tinerelor înșălmîntătoare, o înșălmîntătoare, și vîrîntele, iar îndurîndu-se o liniște desăvîrșită, parcă de dincolo de lume. Cred că una din cele mai mari satisfacții ale omului e să lucreze pe vîrfuri unui munte acoperit de zăpadă.

Elefterdukis mi-a răspuns în termeni foarte vagi. Dacă nu va accepta, nu știu cum mă voi descurca în martie.

(...) I-am scris lui Papandreu<sup>1</sup> despre celălalt proiect referitor la un Institut de Collaboration Intellectuelle. Chestiunea dîinde de prietenul meu Mari, ministrul economiei și de ministrul afacerilor externe, care mă consideră bolșevic și bineînțeles de «atoputernicul», stăpînit de o ciudată și tainică antipatie față de mine<sup>2</sup>. Ce să mai zic despre nepotul lui, Saridakis, care spune că sînt, «rușinea Greciei!». Dumnezeu, mă întreb de ce? Uhoori, cînd îmi intră în truda de rob — lucrez zilnic 12—15 ore — și mă gîndesc o clipă la viața mea, îmi spun că nici «sfinții» nu s-au canonicat mai

<sup>1</sup> Gheorghe Papandreu, în vremea aceea ministrul învățămîntului, era vechi prieten cu Kazantzaki (n. — P.P.)

<sup>2</sup> Se referă la Eleftheros Venizelos, în mai multe rânduri șef al guvernului grec. (n. — P.P.)

mult. Din păcate, Venizelos nu pricepe nimic, nu-l pricepe nici pe Tucidide<sup>1</sup> și dacă i se va spune că vreau să fiu numit la Institut în calitate de vicepreședinte al «intelligentsiei» grecești va face o criză de isterie. (...)

Paris, rue de Pléto 13 IV (Paris XV)

19 aprilie 1930

Scumpul meu frate, mă aflu de câteva zile la Paris și nu-mi pare o fericire. Nici-odată nu m-am simțit mai hărțuit de lume, de grijile deșarte legate de existența în marile orașe. Am ajuns să pot trăi doar câteva zile — pasager — în asemenea centre ale unei civilizații superficiale, insipide, pe urmă trebuie să mă întorc la elementele vesnice — pământul, iarbă, ograda, solitudine. Numai ele îmi găsesc o corespondență în ființa mea. Aici, Ulisse se simte depaysé, écoeuré. Pierd un timp prețios, cu drumurile la Bibliotecă, sau pe unde mai am treabă. Mi se duce toată ziua. Oamenii sînt, închiștați în măruntul lor eu — interese oarecari, egoism, nevoia de «afirmare», de închinăciuni, de flectăreală. Muzele nu mă mai atrag, nici cărțile, nici agitația fără rost. Nu-mi mai este necesară nici una din incitațiile astea. Tare rău îmi pare că sînt nevoit să restituiesc articolele de Dicționar pe care vroiam să le scriu, pentru că aici mi-e cu neputință să lucrez ...

Paris, 9 mai 1930

(...) Aseară am asistat la un spectacol al teatrului japonez aflat în turneu la Paris — unica plăcere pe care mi-a dăruit-o Franta, de fapt, Japonia. O artă admirabilă, stylisée, de largă respirație, actorii lor nu se pot compara nici pe departe cu homunculi europaei. O artă îndrăcită de tensiuni, concentrée, halucinantă și nespuns de echilibrată. Au analizat și gîdit substanța fiarei mișcări și au redat-o în toată puritatea ei, eparată de orice amănunt inutil. Dacă vreo dată ai văzut ralenti-uri la cinematografe, atunci înțelegeți ce vreau să spun. Fără îndoielă că au studiat adînc mișcările animalelor și mai cu seamă pe ale tigruului care stă la pîndă.

La spectacol erau extrem de puțini francezi. Vedea numai ruși, pentru că au suferit, și americani, pentru că au dolari. Din nou mi-am dat seama că francezii sînt în decadență și că sufletul european e pierdut.

Gottesgab, marți, 13.I.1932

În casă stăruie mereu bucuria vizitei D-voastră, mi se pare că tot mai sînteți aici, că tăcem, fecunda noastră tăcere, după cum obișnuim. Au fost plăcute cele 10 zile, e bine că ne-am spus atîtea, e bine că nu ne-am spus altele, anul a început sub auspicii promițătoare, excelente chiar. De s-ar înfăptui tot ce am hotărât! ...

(...) Scenariul Buddha merge înainte. Am găsit «la synthèse». Într-o cea ce scrisesem și «le mystère» de care îmi vorbeai. Sper că va ieși excelent.

<sup>1</sup> Venizelos a scris un amplu studiu despre Tucidide și i-a transpus opera în greaca modernă (N.t.)

(...) Și cartea despre Buddha înaintează. n sfîrșit m-am fixat asupra cadrului, — corespunzător sufletului meu, — unde voi pune, nestîngherit, tot ce vreau, iar Buddha va deveni completarea Odiseei. Astfel voi «întregi» această pereche și toți țrei ne vom îndrepta liniștiți și mulțumiți spre locul vesnicei odihne. Dacă-mi vor reuși aceste două lucrări, cred că nu mai îmi trebuie nimic altceva. După cum știți, nu-mi place să mă risipesc în prea multe cărți. Îmi voi revărsa asupra acestor doi eroi întreg sufletul, toată puterea de luptă și de concentrare, (cîci oricît voi mai scrie nu voi mai atînge această cotă majoră...). Am văzut cele scrise în «Nouvelles littéraires» despre Jimenez, Nici gînd să-mi răspundă la scrisoare. E un «poet liric», adică pasăre cîntătoare, deci uituc. Totuși, dacă se va tipări vreo dată Toda-Raba, i-o voi trimite (...)

Cartea D-voastră despre El Greco este admirabilă, și cu cît mă gîndesc mai mult la ea, cu atît sînt mai emoționat. Dar se va găsi oare editorul pe care-l merită? Mă bucur la nespuns că ați realizat această carte. Satisfacție, emoție și mîndrie. Am sentimentul că viața mea a devenit mai cuprinzătoare, s-a îmbogățit datorită ei.

Transcriu Odiseea încet, cu răbdare. Este foarte mare, sînt în criză de timp. Abia am început cîntul doi.

(...) Am să vă trimit primele pagini din scenariul Buddha. O, de-am găsi un cineast<sup>1</sup> priceput cu care să colaborăm, ce lucruri mari am putea realiza. Ori de cîte ori mestelesc la un scenariu — am observat și în Rusia acest lucru — și intru în vîlvănaia realitate cinematografică, mintea mi se înapățează. Din păcate, nu-mi pot pune în practică toate îndrăznelile fără colaborarea unui bun «cineast». În privința scenariilor, sînt în mine filitru unei singure acripi, întrucît cealaltă, «la technique», îmi lipsește.

Scumpul meu frate,

Madrid, seara, 19.10.32

Chiar în clipa asta, Jimenez a părăsit camera mea. Arată cu totul altfel decît mi-l aminteam. Mic de statură, cu părul sur — numai glasul era același, sonor, dulce, exprimîndu-se într-o spaniolă încântătoare. Tot timpul a vorbit numai despre poezie, despre noi mari poeți americani, Frost și Masters, l-a forțocat în fel și chip pe Kayserling (betiv, arivist, afemeiat, mincinos), mi-a spus că vă iubeste foarte mult și că o să vă trimită noile lui cărți. S-a bucurat afind că vom traduce din versurile sale, și ne va indica pe cele pe care le socotea cele mai potrivite ... Vorbea, vorbea într-una, posedă de poezie, serios și plăcut totodată, dar avea ceva raide, desigur din pricina acestei ideee fixe; aveam senzația că ascult vorbind un zănat, plin de demnitate, lar cînd rîdea, un rîs mut, deschidea larg numai gura, buzele se dilatau, se vedeau dinții și ... năda măs (mîncă mai mult). S-a arătat binevoitor în privința lui Toda Raba. Îi va invita acasă la el pe Ortega și pe un director al Editurii «Calpe», ca să discutăm împreună despre carte. Vedremos.

<sup>1</sup> Acest scenariu Kazantzakis l-a intitulat Une éclipse de soleil și se află în posesia mea (n. — P.P.)



Madrid, 22.10.32

Sacros, altas, doradas capiteles  
qui a las nubes robais los arbores  
Fabo as teme por más lucientes soles  
y el cielo por gigantes más crueles

[Sfinte, nalte, daurite colane,  
Voi care ați furat porfirul norilor,  
Străduclți mai puternic decât soarele,  
Phoebus se teme de voi  
Și cerul, o, puternici! Uriași.]

Astăzi, în timp ce mă aflu din nou la Escorial, mi-au venit în minte versurile lui Gongora. O zi minunată, castanii păreau de aur, frunzele uscate miroseau îmbietor, aerul curat îmi aducea liniștea, îmi răscoleau amintiri. Mire cu neputință să vă descriu emoția mea văzând iarăși tabloul Sfântului Mauriciu. O altă minune, Sfântul Petru din Sagristia, mă face să vibrez, de parcă l-aș vedea prima oară. Ați simțit toate aceste bucurii și îmi pare bine că reînnoiesc în fața lui Gourou credința și bucuria noastră, a amindoură.

Madrid, 26.10.32

(...) De la Jimenez încă nici o veste. «Poet liric», pajarito (pasăre)! Habar n-am dacă i-a trimis Editurii «Calpe», Toda-Raba, cum îmi făgăduise. Toată lumea s-a unit, gata să ne mănânce. Dar așa cum spunem noi în Creta, «vitejii apucă și alte câdrări».

(...) L-am cunoscut pe Ramon del Valle Inclan. Înfățișare frumoasă, impunătoare, ca de preot. În viața mea n-am văzut un om atât de vorbăreț. Îi face o nespășă plăcere să trănănească, conversația lui e superficială, dar plină de humor.

Tokio, 21 aprilie 1935

Scumpul meu frate,

Au trecut destule luni fără să vă scriu, pentru că senzațiile — bucurii și amărăciuni — nu s-au sedimentat încă și nu le pot exprima limpede. M-am înfruptat pe neașteptate din mari și variate bogății pe care trebuie să le înfălesc în două sau trei cicluri, ca să capete o oarecare coerență. Primul ciclu cuprinde țările tropicale (Marea Roșie, Ceylon-ul, Singapore), al doilea, lumea galbenă (cumplit fourmillement), al treilea, cel japonez, plin de farmec, rafinat și decorativ. Va mai avea loc, ca un stadiu suprem, prelucrarea întregului material întru mișcare, efortul de a-l transforma, astfel încât să slujească scopului ultim: Odiseea.

Din fericire, fiind nevoit să aștern articole pentru ziarul «Akropolis» mă voi sili să pun în ordine întreaga comoră de impresii, și, pe semne, voi ajunge, astfel, mai ușor la secerișul final de dragul căruia am întreprins această îndrăgățată aventură.

Peste câteva zile plec în China, neîndoielnic mai aproape de o viziune «demonică» și prin urmare capabilă că mă captiveze mai intens. Aici în Japonia toate au un farmec oarecum prețios, dimensiuni gingașe, afectate, de statuete de tanagra, prea puțin corespunder mie. Și mi-e rușine să mărturisesc că cea mai mare satisfacție pe care mi-a dăruit-o Japonia a fost o seară — de fapt, o noapte —, cînd străbătînd niște străduțe înguste luminate de felinare divers colorate, am intrat într-o căsuță de lemn unde așteptau două gheșe. N-am să uit niciodată puritatea, nobletea, tăcerea acelei nopți. Mă vedeam parcă pe mine foarte departe, în zare, în atmosfera încremenită, aomînd a lemn de chiparos, stînd pe o rogojină picior peste picior, întreținîndu-mă fără cuvinte cu două făpturi zîmbitoare, minunate, pline de farmec și de lumină.



În obiectiv, Kazantzakis cu prietenul său Pandelis Prevelakis

## ATELIERUL TRADUCERILOR

O nouă etapă  
în asimilarea  
lui

ESENIN

versiunea

IOANICHIE OLTEANU

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Trei copii, fără original

Adept fervent — în materie de poezie — al traducerilor românești *fidele*, postulind eficacitatea paradoxală a unui *mimetism creator*, — iată-mă, acum, în situația, aparent contradictorie, de a scrie despre trei versiuni în românește ale lui Esenin, fără să-l fi citit pe autorul *Omului negru* în rusește! Poate fi justificată — și dacă da, prin ce? — o asemenea indelecitate care, schematic vorbind, ar vrea să surprindă valoarea și caracteristicile a trei copii, în necunoașterea totală a originalului?

Tentativa mea se sprijină pe două asertiuni, menite să valideze orice traducere de poezie. Prima: nu se traduce poezie dintr-o limbă în altă limbă, ci dintr-un spațiu literar într-un alt spațiu literar, dintr-o cultură poetică în altă cultură poetică. A doua: o valoroasă traducere de poezie în românește trebuie să fie o poezie românească de valoare. Pornind de la aceste desiderate, mă simt îndreptățit să scriu despre cele trei versiuni românești ale lui Serghei Esenin (semnate de Zaharia Stancu, George Lesnea și Ioanichie Olteanu) ca despre tot atâtea realități poetice românești, pentru a le sesiza specificul și valoarea estetică. Pus programatic în paranteză (dintr-o involuntară și regretată ignoranță), originalul rus urmează să funcționeze ca un simplu referenț în teoria limbajului: el există, în mod real; e neconținut vizat, în mod misterios; dar între el și expresia poetică românească se deschide un *hiatus* asumat; în cadrul considerațiilor ce urmează, el e ca un *lucru* care justifică ontologic numele diverse ce i se dau, fără ca eu, unul, să știu în ce măsură determină structura lor verbală.

Alte bucurii — cireși înfloriți, uriașul Buddha din Kamakura, apărînd, aidoma Afroditei, din florile albe, nopți, care nici una nu seamănă cu cealaltă, minunatele teatre Kabuki și Nô, picturile divine, paravanele și pereții templelor de un roșu aprins, toate mi-au tulburat sufletul, mi-au răcorit ochii, dar noaptea pomenită ține de veșnicie: te simți incapabil să-ți povestesc totul pe îndelete, mai mult prin tăcere, ceea ce am văzut și am auzat? Sînt nerăbdător să stau din nou în fața mării de la Egina, să-mi reîncep sfînta viață. Să reiau iarăși primul vers al Odiseii și să-o pornesc . . .

Scumpul meu frate, mi-e foarte dor de Dumneata și mă rușinez să cuturei singur lumea, în timp ce altora, mai buni decît mine, nu le este dată asemenea șansă, rîmînd strîini de tot ceea ce eu, de atîta vreme, contempļu, ascult și pipăi.

Mereu același N.

Egina 10.8.43

lubit frate!

Într-o bună zi va trebui să-l rog pe Kontoglou să mi-l picteze pe Sfîntul August, căci fiecare zi a acestei luni înseamnă pentru mine o nesfîrșită fericire, și-mi zic să-mi fac patron! Dimineața, pînă la ivirea zorilor, mă duc în vie, umplu un coș cu struguri fac smochine, mîncînc din ele cît pot — și pot imens — iar pe celelalte le așez pe birou sub privirile mele, să mă bucur și să capăt curaj, ca pe urmă să mă aștern la lucru înainte de răsăritul soarelui.

Pe 6 august am început o nouă lucrare, o amplă tragedie, trilogia Prometeu (Purtătorul de foc; Înlăntuit; Deslăntuit) și mă abțin să o dau într-o iună. Aștern versuri pînă la ora prînzului, cînd alerg să mă scald în mare, — cred că sînt cele mai fericite momente ale zilei — în undele albastre, verzi și nespuse de limpezi. Iau prînzul — acum Eleni se află aici și mesele au devenit un regal — fumez o pipă și reîncep lucrul. Cître amurg, mă scald iarăși în mare, iar seara stau ore în șir pe terasă, contemplînd stelele.

Întîm cîm îi petrec ziua. Nu vreau nimic, nu îngădui grijilor să se atingă de mine, am absolut nevoie să-mi păstrez trupul și sufletul nevătămate, fiindcă nu am timp de pierdut. Înteleg deingolada din lume și aș vrea — cîndva — să contribuî cît pot la reorganizarea ei, dar în prezent cred că unicul meu mijloc de a contribui este să-mi îndeplinesc cît pot mai bine munca de creație; definitiv tot ce mi-am propus — și, în consecință, trudes fără odihnă să isprăvesc înainte de o mă ajunge ceasul morții. Orice altă strădanie, în momentul de față, o consider superficială sau trădare o datoriei mele.

Am tras toare în ultima vreme: am sîfleit lucrările terminate, am rescris de două ori Dante, am încheiat Yang-Tsé, Zorbas, un volum cu impresii de călătorii, și, în sfîrșit, Iliada. După ce voi duce la capăt și Prometeu, voi începe traducerea Odiseii spre a o desăvîrși chiar în cursul anului curent.

Trupul mi-e zdravăn, inima eliberată în întregime de grija semenilor, adică de toate bolile. Am rămas absolut singur, numai cu mine, îmi place această companie și mă mindresc cu ea, pentru că știu că e loială, rodnică, Talerz din ce în ce mai puțin omenilor. Timpul i-o cîntărit și i-o gîdit nevrednici. Doar de D-voastră mă simt edinc legat — legătură de sînge — și toare m-aș bucura dacă, într-o zi, ne-am angrena într-o operă comună. Numai că viața e necruțătoare, și nu știu dacă, atunci cînd veți găsi dispoziția necesară, eu voi mai trăi.

Pară siempre  
N.

în românește de POLIXENIA KARAMBI















poezii, am drept palate; Pe cerească blid albastru; Printre crengi eu n-am să-mi lunec vâzul etc. În foarte multe alte tălmăciri semnate de G. Lesnea, tendința de a reproduce cu orice preț muzicalitatea poeziei esenieniene dăunează însă întregului. Versurile devin prea cursive, ele susură ca o apă domolă fără să-l surprindă, să-l neliniștească, să-l aștepte chiar pe cititor, ceea ce se întâmplă în cazul originalului. De aici, probabil, preferința pentru versurile lui Zaharia Stancu, manifestată de foarte mulți traducători și cititori.

Secretul și cheia artelor lui Esenin stă, se pare, tocmai în această împletire a unui vers aparent tradițional — atât de potrivit pentru revirășirea spontană a lirismului său direct și plener — cu imagistica și limbajul cu totul inedit. Numai recrearea acestei dimensiuni a liricii esenieniene îi poate asigura traducătorului un deplin succes. Aceasta este, după părerea mea, condiția limitară a traducătorilor a noii versiuni, statutul ei de echivalent artistic deplin îi este dat și de alte dimensiuni. Mă gândesc, în primul rând, la cunoașterea de a dreptul surprinzătoare de către traducător nu numai a limbii originalului cu tot specificul său, ci și a artei, a viziilor literare, a tuturor realităților rusești din perioada respectivă. De aici, « exactitatea » care caracterizează (cu un minimum de excepții) recrearea nivelurilor structurale — de la cuvânt la imagine și de la melodie la semnificația națională sau afectivă. Pină și abundența dialectismelor care ar putea deveni cap de acuzație, provine, probabil, din dorința traducătorului de a recupera surpriza pe care i-o oferă cititorului și originalul, atunci când poetul rus, mai ales în perioada sa de început, recurge la limbajul țăranilor din Reazan, cu o serie de cuvinte necunoscute sau nefolosite în alte regiuni: *steaglovija, ratovoi, sugredok, gromoven', kulijka, trusoviki* etc.

Una dintre cele mai remarcabile poezii esenieniene din prima perioadă a creației sale este aceea pe care I. Olteanu o intitulează în traducere *lepe cordăbii*. Z. Stancu traduce și el câteva fragmente — anume, capitolele 2, 3, și 4 — ale acestui poem, intitulându-le după tematica sau imaginile-cheie: *Cîmp lăgănat, Pe cine să cînt și Cîntîlor*. ... Surprinde de la început faptul că, reproducînd în vers alb unele dintre poeziile în care melodia și rima sînt dominantele structurale (de pildă, *Drumul meu*), Z. Stancu ține să rimaze totuși acest poem în care versul mai liber ar fi putut să compenseze alte dimensiuni nevalorificate în traducere. Rima lui Esenin se remarcă însă și ea, de data aceasta, printr-o notă de vădită modernitate, constituindu-se ca o vagă consonanță, de multe ori prin simpla deplasare a accentului: *vîplakot' lakot', volodsi/vladot', kobeli/korabli* etc.; Z. Stancu folosește rima sîracă, de foarte multe ori verbală: *sîrsenc/lovenc, fug/sug, zăpzeile/cirezile, chemi/gemi*. Concomitent, sărăcirea originalului se produce și la nivelul lexical, și la cel imagistic. La toate acestea se adaugă însă o carență și mai gravă: redarea inexactă, superficială sau arbitrară a unor dintre imaginile-cheie, deîntoarcere ale semnificațiilor de bază ale poemului. I. Olteanu nu experimentează nici el în domeniul rimei. Pierderile din acest strat el le compensează însă printr-un lexic extrem de variat și recrearea aproape plenară a imaginilor. Astfel, acolo unde Z. Stancu repetă adresarea fraților cîin „*broșilor cîini*”, I. Olteanu transpune originalul în excitația lui concret-brutală: „*dulăi și cățele surori* (« *sestr-suki i bratia kobeli* »), iar acolo unde primul traducător forțază sensul originalului, adăugînd imaginii inexistente: « *S-oalești ei eu? O, nu, rămîn aici/Cu huliganii mei calici...* ».

I. Olteanu reproduce nu numai sensul, dar și coloritul afectiv al imaginii, păstrînd pină și cadența frazei și mișcarea ritmică: « *El n-ou nevoie să vadă dincolo cum se/Pe ei cu oameni la căldură să-i pui* ».... sau în altă parte, ceea ce la Z. Stancu era:

« *Octomvrie-aurul și-aruncă inele/Cu miini tremurate de salcie sură...* »  
la I. Olteanu devine:

« *Haiul Octombrie, de pe mestecenii stîngi/Smulge cea din urmă brătară* », distih oricum mai fidel originalului („*zloi ektjabri...*”), unde acțiunea sugerată e apropiată de devastare, și nu de un gest galant-omagial.

Intonația specifică a originalului este recreată de I. Olteanu și în alte cazuri: « *De mine însumi, cred, mi-am bătut joc, / Cîntînd pe musafirl ce avea să vină* », Z. Stancu simplifică enunțul din primul vers: « *De mine însumi rîzînd* », și modifică mesajul din cel de-al doilea: « *Am scris un poem pentru una* ».

Imaginea plurivalentă, de o deosebită rezonanță pentru poezia rusă a epocii, aceea a *musafirlui minnat*, este astfel înlocuită cu o referire aproape trivială — « *pentru una* », întărită și de versurile următoare: « *Dar unde sînt fetele toate, / Cîte ne iau tinerețea viaiei?* ».

În varianta I. Olteanu, versurile acestea păstrează semnificația din original: « *Dar unde sînt ceilalți unsprezece frați, / Arși de oalelor galeor sfîrcuri?* ».

Această invocare directă a celor dozeștezece apostoli (în poezia epocii — apostoli ai revoluției) reconstituie în mare măsură și sensul imaginii din primul distih, chiar dacă în traducerea lui I. Olteanu se renunță la genul feminin — *musafirl* ce avea să vină, în loc de « *musafira minnată* » — care ar suna într-adevăr forțat în românește.

Calitățile remarcabile ale traducerii lui I. Olteanu pot fi demonstrate, desigur, și în afara comparației cu alte versiuni — cu atât mai mult cu cît el ne oferă o cifră impresionantă — mai mult de o sută de poezii traduse în limba română pentru prima dată. S-ar putea vorbi, bunăseară, de o măiestrie aparte în recrearea unuia dintre coordonatele cele mai « capricioase » ale poeziei esenieniene — a tentei populare și a notelor folclorice ce caracterizează multe dintre poeziile sale, poezii de care nici nu s-au apropiat, de regulă, traducătorii precedenți. Amintesc dintre numeroasele exemple posibile, echivalențe ingenioase a refrenului *oi kupalo, oi kupalo*, prin *Sînzînd, sînzînd*, — în poezia *Facuri peste rîu s-aprînd*, și redarea, tot aici, a personajului folcloric *Leși prin Strîmbă-lemne*, personaj care în altă parte — în poezia *Țibă la buhă prin codru Lesnoi* este denumit *Lesnoi*, sau recrearea impecabilă a melodiei și sensului acesteia din urmă poezii prin reproducere — liberă, dar echivalentă — a ritmului specific și a orchestrației sonore a originalului:

По ласу леший кричит на сову.  
Прислушай монхи от тишкы в труву.  
Ay!

...Звонкое эхо кричит в тишине:  
— Эй ты, откликнись, кого я зову! ...  
Ay!

Țibă la buhă prin codru Lesnoi,  
Gizele fug și s-ascund printre foi.  
Uhu!

...Lung, printre crengi, un ecou străbătut:  
Tu ești chematul, răspunde, ești tu!  
Uhu!

Știința traducătorului de a reproduce muzica și atmosfera originalului o denotă și poezia *Hei ta, Rusie străbună*, cu asonanțe de felul celei bazate pe alternarea unui u

Închis, sensibilizat și devenit marcă a unui simbol prin alăturarea celor două cuvinte:  
Rusia străbună  
cu un o deschis și luminos:

Hei tu, Rusia străbună,  
Izbe-n stroi de aur pur,  
Nu vezi margine și copăt,  
Ochiul sorbe doar ozur

și cu aliterările de factură onomatopoeică: Rîsul fetelor mă cheamă / Ca un clinchet de cercei.

Impresionează și orchestrația savantă, pe l-ul din seșența-cheie blind Mîntuitor, și contrapunctul său o și o, al strofei următoare:

Amirose-a măr și-a miere  
Bîndul tău Mîntuitor.  
Vîntul chiote de horă.  
Încleşte prin mohor.

În sfîrșit, versiunea lui I. Olteanu surprinde și prin sonoritatea sa generală, prin intonația care redă întocmai desenul ritmic, dinamic și deschis, al originalului:

Вели крикнет рать селяня: / « Кънь ты Русь, жънь о райо! » /  
Я скажу: не надо рай, / Дайте роднику мою ».

Sîntîți toți din rai să strige: / « Losă Rusia și hai ! » —  
« Dați-mi țara mea, voi spune /, Nu-mi trebuie mie rai ».

Problema ritmului îmi sugerează însă o nouă comparație. Am spus mai înainte că traducerea lui Lesnea se remarcă prin recrearea melodiei originalului. Par însă, multe dintre ele, monotone și uneori chiar desuete. Explicația stă nu numai în folosirea cam timidă a vocabularului țărănesc, ci și în reproducerea adesea nefuncțională a măsurii și a ritmului din original. Versul, de multe ori lungit, este adus de Lesnea la numitorul comun al unui iamb sau troheu de cinci picioare. Lungirea versului — plenară sau parțială — nu duce doar la uniformizarea ritmului, ci și la versului — adăugiri, adesea rezolvate prin repetiții — procedeu riscant, care accentuează monotonia ritmică. Astfel, în poezia *Garduri vechi, urzici îngâbenite*, unde versul trohaic de cinci picioare este alternat în original cu cel de trei picioare:

В точ краю, где жегляя крапива  
И сухой платанъ,  
Приниклись к вербам сиренливо  
Изям деревни

G. Lesnea îl simplifică, reducându-l la un troheu de cinci picioare și apelînd la repetiții și adăosuri cvasipoeitice:

Garduri vechi, urzici îngâbenite,  
Iată locul, locul meu străbun ! ...  
...Prins de zări se clăbucește fumul  
Din pămînturi împlînzit de ruși.  
Oameni frînți prin pulbere bat drumul,  
Oameni prinși în lanțuri și cîduți.

De observat, în ultima strofă, și traducerea inexactă a versului doi, unde « mord-vînii și ciuzii » sînt asimilați cu rușii, ceea ce sărăcește poezia, frustrînd-o, printre altele, de coloritul local. I. Olteanu reproduce întocmai nu numai măsura, dar și ritmul, recreînd astfel, pe lîngă exactitatea semnificațiilor, și melodia originalului cu tensiunea ei întregitoare de mare dramatism:

Unde galbena urzică sare  
Peste gardul scund,  
Triste, printre sălcii făgîntoare  
Izbele s-ascund...

...Rusia se-mpotmolea-ntr-o mare  
De mordvini și fini.  
Drumu-aceia-l bat legași în fiare  
Jălnici peregrini.

Același lucru se întîmplă și atunci cînd originalul este scris într-un vers mai liber. Astfel, versul din *Cîntecul căței*, cu cele trei accente dispuse cu libertate:

/ - - / - / -  
- - / - - / -  
- - / - - / -

este uniformizat fără efort de G. Lesnea într-un vers iambic de cinci picioare:

Spre ziua, sub căpișa de secară,  
Pe auriul snopilor plecați,  
Căteaua, în vîifornita de-afară,  
Fătose șapte cățeluși roșcați.

I. Olteanu, fără să reproducă întru totul ritmul originalului, creează însă echivalentul lui funcțional, sugerînd același caracter nervos, dramatic al întregului:

Cînd se rupea ziua de noapte,  
În acol, pe ogrinji uscați,  
Căteaua a fătat șapte  
Căței roșcați.

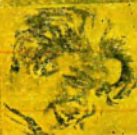
Impresii asemănătoare sugerează și alte comparații între versiunile Lesnea/Olteanu, ca de pildă (dau titlurile din ultima traducere): *Vaca*, *Nu mai dau prin labodă tircoale*, *După-acei prieteni veseli*, *Dans și plins al ploilor în dungă*, *Nu-n zădar a fost furtună*, *Tărîm al ploii și-al furtunii* și, în sfîrșit, poezia mult discutată *Vulpea*. În spiritul gestului lui I. Olteanu, care, publicînd în cartea sa toate cele patru versiuni existente ale acestei poezii, ne invită parcă la o analiză comparată, îl las pe cititor să facă acest lucru, dacă exemplele aduse îl par insuficiente. Concluziile ar fi că arit limbajul și imagistica, cît și metrul, ritmul, melodia și intonația atribuite traducerilor lui I. Olteanu o notă modernă, rezumînd întreaga experiență a poeziei românești contemporane și oferindu-ne o versiune, care nu numai că se situează la nivelul cuceririlor actuale ale literaturii române, dar se și apropie la maximum de înălțimea artistică a originalului.



## Nuova Rivista Europea

### MONTALE IN MEMORIA

L'ultimo numero  
di Montale  
e la prima rivista  
di tutti i poeti italiani.



1892-1978  
**ALFONSO STORNI**  
Poeta, critico, traduttore.



1914-1978  
**TONALE**  
Poeta, critico, traduttore.

Donatelli, Gadda, Montale, Pasolini, Saba, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.  
Allegretti, Fazio, Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.  
Allegretti, Fazio, Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.

## Nuova Rivista Europea



### ANTOLOGIA 1900-1978 GIOVANI POETI CONTEMPORANEI

Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.

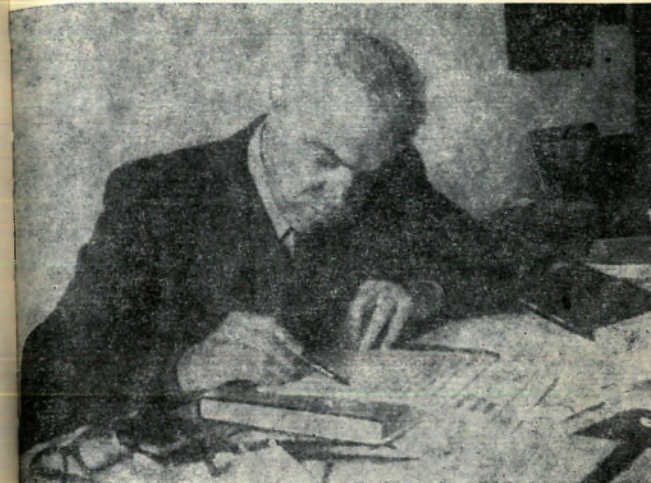
Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.

Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.

Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.

Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.

Montale, Pasolini, Sestini, Togliatti, Ungaretti, Vian, Zucchi.



De vorbă cu

## GIANCARLO VIGORELLI

«... un sentiment de simpatie pentru România...»

Întâlnirea, la Milano, cu Giancarlo Vigorelli, la noul sediu din via San Marco al prestigioase sale reviste, sau în intimitatea apartamentului din via Solferino, care poartă cu discreție amprenta singulară a unui artist deosebit, pictorița Carla Tolomeo, soția sa, iată împrejurări menite să rămână gravate în memorie ca tot altele repere fascinante.

Redacția «Nuova Rivista Europea» dispune de șapte încăperi de lucru — câte zile are săptămîna. (Giancarlo Vigorelli, scriitor, ziarist, critic și editor — mărturisește că, întrucît face aproape totul de unul singur, își poate astfel schimba zilnic peisajul și atmosfera. Fiecare din camere are pereții căptușiți cu cîte o uriașă

biblioteca de felul celor din care abia dacă îndrăznești să-ți visezi una după o viață întreagă. Fascinantul interlocutor, cu vivacitatea sa ineputabilă, te copleșește înalte de orice prin darul rar al unei mărinimii extraordinare.

Presupun că gazda face să se simtă la fel de bine toți oaspeții: am senzația că cei veniți din România se numără însă printre privilegiatii și preferații săi. Giancarlo Vigorelli te convinge fără dubiu de aceasta. Iar, din timp în timp, când gestul mecanic al ochelariilor înălțat pe frunte sau odihnii altfel, pe masa de lucru, ți-l înfățișează privind departe parcă — în anințuri sau în intimități propriului suflet — al certitudinea netă că pe românii îi iubeste profund, vorbindu-ți despre ei, de undeva din acele adâncimi sufletești în care încolțesc afinitățile.

... Sînt foarte mulțumit să-mi pot exprima odată mai mult întreaga afecțiune, neconvențională, pentru țara dumneavoastră, pentru tradițiile sale, pentru cultura sa, pentru calea socială pe care o parcurge. A trecut o bună bucată de timp de când n-am mai fost în România, dar avînd plăcerea să primesc în mod curent ziarele și revistele românești, trăiesc de fiecare dată senzația că reiau contactul cu dumneavoastră. Îmi sosesc și cărți ale scriitorilor din țara dumneavoastră, e drept, nu în ritmul în care l-aș fi dorit, și cu toate că nu cunosc româna, totuși, ca urmare a vechilor mele studii de filologie romanică, iar, pe de altă parte, ca urmare a contactelor avute, cu îndrăzni să spun că, într-o mică măsură, reușesc să înțeleg, în proporție de 30-40 la sută, ceva din temele acestor cărți: am cumva sentimentul că rup diagrafa și că pătrund, dacă nu cartea în totalitate, cel puțin unele din aspectele ei. Deoseori, de altfel, am plăcerea să public în «Nuova Rivista Europea», versiuri sau eseuri românești în traducerea italiană, texte pe care am intenția să le și editez. Această dintr-o slăbiciune — așa spune, o slăbiciune laică — pe care o am față de țara și literatura dumneavoastră.

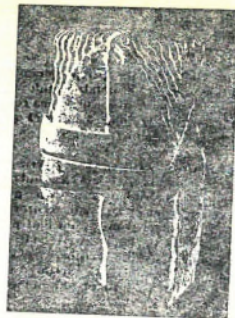
— O «slăbiciune» care, dacă m'îndrănește bine, se manifestă și prin călătoriile pe care le-ați întreprins în România. Pe ce meșteșuguri românești vii poposit mai mult?

— Am vizitat în repetate rânduri România, cunosc în genere peisajul. Au mai rămas, e drept, ținuturi în care nu am călătorit încă, și sper să le pot cunoaște și pe ele cîndva. Mărturisesc că printre amintirile bulversante — iertați-mi franțuzismul — traversarea Deltei Dunării, făcută, pe îndelete, în două rânduri, se înscrie printre cele mai minunate momente pe care le-am trăit de-a lungul altor drumuri, în foarte multe alte țări. Cînd m-am întors în Italia, am sugerat realizarea unui film în Delta Dunării. Am stat de vorbă despre asta cu Antonioni. Vă asigur că într-o bună zi voi lua de braț un regizor italian și îi voi convinge să mă însoțească în Delta; și sînt sigur că el nu va crușa aпаратul de filmat. De curînd, de altfel, am discutat cu Tonino Guerra, despre care așa spune că este cel mai mare dintre autorii noștri de scenarii cinematografice: în ultimul timp, am colaborat și cu Paulini și cu Antonioni, cei mai mari regizori ai noștri, și cum știu că de posibil este Tonino Guerra, ca scriitor și ca poet, la frumusețile naturii, ei bine, păstrez speranța că omul potrivit va reuși să străbătă, cu Tonino Guerra, Delta Dunării și am convingerea că acesta se va întoarce în Italia cu un material major de națiune cinematografică, reușind să cuprindă marea legendă istorică și actuală a țării dumneavoastră.

— Vă înțeleg atît sentimentele cit și intențiile. Delta Dunării o putea oferi cadrul și materialul, ar fi în măsură să stimuleze demararea unei eposi. Înțeleg că așa ceva aveți în vedere. Cee ce este implicit un elogi stimulator. Aminteați mai înainte despre o «slăbiciune» pentru literatura noastră...

— Bineînțeles că sînt departe de a mă considera un specialist în literatura română, onorari, însă, dragostea pentru o literatură poate concura cu succes specializarea;

Constantin Brancusi, Il bacio, 1912



NICOLAE LABIS

## La poesia

Al lettore

*Benché di implicazioni e variazioni pare  
O di temi cristallini stimolanti in fantasmi,  
Entrando in essa, abbrivata, come in bosco d'inverno,  
Ché ti fissano ardenti, tra i ghiacci, occhi di lupi.*

## Sono lo spirito degli abissi

*To sono lo spirito degli abissi,  
Vivo in un mondo diverso dal vostro.  
Nel mondo degli alcool forti,  
Dove solo le foglie  
Dell'allettata impotenza sono ricche.  
Di tanto in tanto  
Salgo nel vostro mondo  
In notti incredibilmente quiete e serene,  
E allora accendo grandi fuochi  
E pianto tesori  
Meravigliando voi che mi capite.  
Foi ridiscendo per tante spassanti  
Nell'acqua luminosa, meravigliosa.  
Sono lo spirito degli abissi,  
Vivo in un mondo diverso dal vostro.*

I. ABIS NICOLAE, născut în 1935 a Polina Miralau - Mihai (Sucrava). Frecvente la liceu a Filiceni. Per la sua precoce activitate literară vine numit la Școala de Literatură «Mihai Eminescu» din București, unde e și redactor al revistei «Ani de tucenici». Lucra succesiv în redacțiile «Contemporanul» și «Gazeta Literară». Și scrie și la Facultatea de filologie din București, unde moare în 22 decembrie 1956, în urma unui incident stădălc. După moarte sa viața publică în volume solo și pentru *Poeta de corb*, Ed. Tineretului, 1956 și în *raccolta Poetici iubiri*, Ed. Tineretului, 1956. Volumi postumi: *La prima e in terra* (la cura di un colectiv redazionale), Ed. Tineretului, 1956; *Primele iubiri*, EPL, 1962; *Amintiri*, 1968; *Tineretului*, 1963; *Marea căpitanerie*, EPL, 1964; *Albăstru neri*, EPL, 1966; *Sint spiriti* *adulterii*, Eminescu, 1971.



Fapt este că de îndată ce iau cunoștință de apariția unei noi cărți românești, mai cu seamă cînd se întîmplă să o și primesc, în pofida faptului că nu reușesc să descifrez și să înțeleg mai mult de un sfert din conținutul ei, mă cuprind un adevărat entuziasm, pe care îl consider întemeiat. Trebuie să adaug că mă pun la curent cu literatura dumneavoastră și prin intermediul traducerilor, în italiană, în franceză, sau în engleză.

Am să vă mărturisesc apoi un lucru pe care un critic n-ar trebui să-l afirme. Dar eu prefer să fiu sincer. Se întîmplă cîteodată că faptul de a putea citi pe fața unui scriitor se adevărește a fi — nu mai important — dar, poate, la fel de important ca și lectura uneia dintre cărțile sale. Pe fața unui scriitor adevărat poți într-adevăr descifra o carte. Am cunoscut personal nu puțini dintre scriitorii români, și pot afirma că lucrurile s-au confirmat de fiecare dată. Mai tîrziu, dînd la trîns cărți sau fragmente din volumele acestor scriitori — și să nu credeți că țin să-mi laud neapărat intuiția, mi s-a întîmplat să exclam în sinea mea: «Ce ochi bun ai avut, ce bine ai văzut!» Așa mi s-a întîmplat cu numeroși poeți, cu unii dintre prozatori și dintre eseistii români.

— Îmi dați să înțeleg că intuiți mai mult decît cunoșteți literatura română. Poate că nu floriți or trebui să fie factorul opțiunii propriu-zise...

— Este totuși un fapt. Dacă aici în Italia nu avem prea mulți specialiști în literatura română, în România, dimpotrivă, aveți în mijlocul dumneavoastră numeroși specialiști în literatura italiană. Toate sentimentele mele de admirație, explorări, experiențele mele legate de literatura română le datoriez prieteniei mele (datînd din anii de universitate) cu Dragoș Vrîncanu. El a fost primul care a făcut cunoscută literatura dumneavoastră în tînrul nostru mediu literar din anii '30 și '40. Ulterior, în decursul anilor, am cunoscut și alți traducători. Am avut de pildă la Roma, scumpa și marea prezență a lui Alexandru Balaci, cu cărțile sale despre Manzoni, despre Ariosto, cu cele patru volume ale sale cuprînzînd eseurile despre literatura italiană, traducerile sale din Ungaretti sau Quasimodo. Mă gîndesc apoi la traducerile lui Vrîncanu din Campana, Montale sau Luzzi. Acești prieteni m-au făcut să fiu martor al pasiunii și simțămîntelor cu care toate acestea s-au înfăptuit. Mai tîrziu, a fost suficient să vizitez editurile românești ca să-mi dau seama cît de bogată este prezența italiană în cataloagele lor și — prin revers — să mă conving, odată mai mult, cît de absente sînt operele scriitorilor români din editurile italiene. În fond, consider că problema poate fi pusă în modul următor: nu se pot naște peste noapte specialiști italieni în literatura română, și la drept vorbind, nu avem astăzi nici unul. Mă refer nu la vechea generație, ci la cea tînră, căci mă gîndesc la Vittor. Dar gîresc: îl avem totuși pe Marco Cugno, care, de la catedra din Torino, ca și prin traducerile sale — e suficient să menționez antologia poeziei românești de avangardă, cea veche și cea nouă —, mă face să afirm că putem avea și noi asemenea specialiști. Dar ei s-ar cuveni să fie încurajați mult mai mult.

În această ordine de idei, consider că cu cît Italia, va fi vizitată de mai mulți scriitori români care să la contact cu scriitorii italieni, cu atît mai intens va deveni acel schimb bilateral favorabil cunoașterii reciproce.

— Vorbind adineori de strădaniile lui Marco Cugno și citînd antologia pe care a întocmit-o, ați evocat ocel grupaj de peste 50 de pagini frumoase de tînră poezie românească apărute în numărul 21/1981 al «Noii Reviste Europene». De la ce a plecat această îndăbălită inițiativă?

— Dar bine, asta nu-l nimic! Aș dori să pot pregăti un număr întreg consacrat noilor valori din literatura țării dumneavoastră. De altfel, încă pe cînd scoateam vechea mea revistă «Europa Letteraria», ca și în cei cinci ani cînd am condus revista

## MIRCEA IVĂNESCU

### Della sedia

*Scrivere poesie sugli oggetti — cominciare, per esempio, da una sedia, e raccontare di essa, grandole intorno, sedendoti persino, o, al contrario, scostandola con il piede — dire che cosa può essere, significare, come si spiega internamente questo gruppo di legno disposto in modo da essere un mobile, e inevitabilmente passiere (ma allora significa che stai seduto sulla sedia stessa di cui parli? o solo che ti saresti fermato con la mano appoggiata al suo schienale? — o, modestamente, per terra,*

*accanto ad essa?) ad altre cose più importanti, più personali, più umane della sedia. Dalla poesia degli oggetti, cioè, almeno per sottintesi arrivare a ciò che ti interessa — cioè a te — fletti credere che si fa così. Ma è in realtà un coccolarsi nella propria acqua tepida, di comodità, di dilettevoli rebati, in cui ti pare di avere una grande responsabilità poetica.*

E eredi

*di fare così poesia reale.)*

*Significa, vedi, che quelli che hanno scritto poesie — o, se vuoi,*

*quelli che hanno sofferto in quel luogo, nella loro persona, incalzata, perfricata (essi non potevano sapere della loro salvezza) — non si sono seduti sulle sedie. Camminavano — dice Dante — tenendo la loro testa in mano, come una lanterna, camminavano senza fermarsi — e se avessero incontrato una sedia, non l'avrebbero neppure toccata col piede. L'avrebbero evitata.'*

MIRCEA IVĂNESCU, născut la București pe 22.11.1942. Studii liceale și universitare la București (intră în literatura franceză în 1954). Redactor la Agropolis, a «Lumea» și succesorul capu redactor la casa editrice Univers. Actualmente e redactor de «Transilvania». Ha publicat o volum, EPL, 1968: Poem, Eminescu.

1970: Poem, Cartea Românească. 1970, Ate terari, Eminescu. 1972: Alte poeme, Albatros. 1973: Poem, Eminescu. 1973: Amintiri, Cartea Românească. 1973: Alte poezii, Cartea Românească. 1977: E studioso e traduttore di letteratura americana.

«Il Damma», am ținut întotdeauna deschisă ușa literaturii românești, privilegiind-o mereu. V-am mărturisit că am această slăbiciune latină!

Așa stind lucrurile, îmi uez cit de curînd un nou contact cu Uniunea Scriitorilor din România. Îmi amintesc de primele mele legături fertile din vremea lui Benic și, în continuare, cu Demostene Botez, cu Zaharia Stancu, cu ceilalți. Îmi uez contacte directe și mai la zi. Și, pentru că prietenul meu Balaci este astăzi vicepreședinte, am să-l rog să mă prezinte actualului președinte al Uniunii, astfel încît să reîntemeiem raporturi organice și, așa spune, mai puțin sentimentale. Dacă e adevărat că fac toate acestea dintr-un sentiment de simpatie pentru România, puțină organizare, o pregătire mai temeinică, mai documentată, mai riguroasă, în condițiile stabilirii unui adevărat schimb de valori, ar fi după mine, de dorit de ambele părți.

— Domnule Vigorelli, trebuie să vă mărturisesc că am avut și eu am tot timpul sentimentul că dumneavoastră știți mult mai mult despre literatura română decît vreți să lăsați să se înțeleagă.

— Ah nu, să nu exagerăm! Vă spuneam din capul locului că ar fi ridicol să mă declar un specialist în literatură română. Sînt un ignorant în această privință, un ignorant care se străduiește din cînd în cînd să-și diminueze propria neștiință. Firește, că, de-a lungul tuturor călătoriilor pe care le-am făcut în țara dumneavoastră, am avut prilejul unor minunate contacte. Îmi amintesc de întîlnirile mele cu Argehezi, și de cele avute aici, la Milano, îndată după război, cu Sadoveanu; apoi întîlnirea cu Geo Bogza, cu care am petrecut — împreună cu Balaci și cu Jebeleanu —, poate cea mai frumoasă noapte de Crăciun din viața mea; era la Minăstirea Căldărușani, unde am ascultat un concert de muzică sacră și profană, am discutat despre literatură și despre cîte altele, în jurul unei mese pe care n-o voi uita. Era cu noi și un prelat care scrisese o carte — intitulată dacă nu mă înșel «Treii zile cu Satana», pe care ulterior mi-a și trimis-o...

Am cunoscut, deasemenea, poeți din generația mai tînră — Marin Sorescu și Nichita Stănescu — nu vreau să supăr pe nimeni, însă memoria nu mă ajută să citez pe toți; prefer așadar să nu dau nume, ci să declar că am cunoscut mulți scriitori români. Am suferit cumplit cînd am aflat că Baconsky s-a numărat printre victimele terribilului cutremur de pămînt care a încercat att de greu țara dumneavoastră. În zilele acelea am suferit mult gîndindu-mă la toți prietenii mei de acolo și la România.

Astăzi, la București, există un Institut italian de cultură. Am avut onoarea să țin și eu prelegeri acolo, cu prilejul vizitelor mele în România. La una din conferințele mele am avut placerea companiei lui Guido Piovene...

Îmi amintesc și de scumpul, răposatul Breslașu care a fost cîțva timp redactorul șef al «Secolului 20», revistă condusă acum de unul din mii tinerii mei prieteni din țara dumneavoastră pe care li stimez cel mai mult și care, fapt îmbucurător, este prețuit în toate celelalte țări europene — I-am numit pe deosebit de dragul meu Dan Hăulică, de curînd ales președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă. Mă bucur pentru el, după cum mă bucur foarte mult pentru țara sa. Pentru că Dan Hăulică este un specialist și se bucură pretutindeni de stimă. Acestea sînt aturi de prestigiu care trebuie să puse în joc.

Îmi îngădui să pretind ca într-o capitală latină, cum este Roma, să existe strădanie permanentă ca numele României culturale să fie o prezență, așa cum se întîmpla în anii trecuți — cultivată cu inteligență, la un înalt nivel de calitate și valoare.

— După cîte știu, atî făcînd și o vizită oficială în țara noastră.

— Din modestie, vă rog să credeți, nu m-am referit pînă acum la aceasta, la onorarea și privilegiul de a fi fost primit personal de către Președintele Nicolae

Ceașescu. Cu cîțiva ani în urmă, am fost primit cu amabilitate de domnia sa, în stațiunea Neptun și, cu acel prilej, am avut o convorbire de aproape două ore. Apoi, l-am reîntîlnit pe Președintele României cu ocazia unei călătorii ulterioare, cînd însoțeam o echipă de italieni, veniți să facă un mare reportaj asupra țării dumneavoastră; acel reportaj s-a încheiat printr-un interviu acordat de Președintele Ceașescu și de doamna Elena Ceașescu Astfel încît în Italia, pe micul ecran, Președintele a putut fi urmărit timp de mai bine de o oră în cadrul unor diverse activități, iar presa italiană — deși n-ar trebui să spun eu însumi aceasta — a elogiât emisiunea ca pe una din realizările cele mai bune.

L-am revăzut apoi pe Președinte cu prilejul vizitei domniei sale în Italia, cînd am și publicat un medalon intr-unul dintre cotidianele Romei — spun toate acestea, adresîndu-i din nou amintirea mea recunoscătoare, și pentru a sublinia faptul că și pe tîrîm politic, raporturile dintre Italia și România sînt att de strîne, att de sude, întemeiate pe atîta stimă reciprocă, încît raporturile culturale — insist asupra acestei afirmații — se cîvin neapărat, drept o logică consecință, dezvoltate tot mai puternic și mai dezvoltate.

— Cum vedeți această dezvoltare?

— Cînd cer ca asemenea raporturi culturale să se dezvolte, invitația se adresează mai curînd țării mele decît României, întrucît de partea dumneavoastră, așa cum arătăm, există o cunoaștere destul de largă și fidelă a situației noastre culturale. Eu, în schimb, ca un exemplu, constat că mă numără printre puținii italieni care încearcă să lărgesc cunoașterea, la noi, a literaturii dumneavoastră. Cred, de pildă, că s-ar putea contribui la aceasta prin organizare, în Italia, a unor seminarii de cultură, a unor colocvii cu privire la literatura română, din 1945 pînă astăzi, sau numai din perioada anilor '60—70 pînă astăzi, cu prezența unor scriitori români veniți anume. Pe vremea «Comunității europene a scriitorilor» — pe care am condus-o timp de un deceniu — aveam prilejul să ne întîlnim cît puțin de două ori pe an. Și cîți scriitori români au participat la diversele reuniuni pe care această «Comunitate» le organiza! Astăzi, acel organism nu mai există, dar reuniunile ar putea fi reluate prin întîlniri directe între scriitorii italieni și români. Este marea mea dorință.

Prin revista mea, edificată ca pe un soclu, pornind de la mai vechea «Europa Letteraria» și ajunsă, astăzi, la 124 (ea numără (fiecare de cîte 100 de pagini), — filtrez mereu stropi de cultură românească. Așa cum și observat, antologia poezilor românești a ocupat, de pildă, peste 50 de pagini de revistă; a fost deci un strop mare! Și mi-aș dori să pot primi cu mai multă regularitate publicațiile românești, astfel încît să pot furniza cit mai sistematic, cit mai organic, dovada interesului meu pentru cultura română; firește, acest interes al meu coincide cu interesul revistei mele.

Vorbînd despre toate acestea îmi vine o idee. Vă spunem, că «Nuova Rivista Europea», ar putea consacra numere speciale, antologice, literaturii române. Dar asemenea apariții ar putea face parte dintr-o acțiune mai largă, dominată de o idee majoră, cum ar fi aceea de a organiza o masă rotundă, o întîlnire de două, trei zile, dedicată literaturii române, fie aici la Milano, fie la Trento, unde își are sediul direcția revistei, cu participarea a 5—6—7 scriitori români, care să vorbească despre operele lor; în acest fel ar exista premisele unei mai vii și mai sesizante reflectări în presă a interesului față de cultura română; revista mea ar putea, apoi, să publice momente din această întîlnire. Consider că, așezînd în jurul mesei un grup de scriitori români împreună cu un grup de scriitori italieni, s-ar putea realmente naște un colocvii de promovare a valorilor, pe care l-aș dori mai mult în avantajul literaturii dumneavoastră decît al literaturii italiene.





*L'eccessivo interesse attribuito  
alle persone fisiche dei poeti.*

*Il presidente Baudelaire posò lo scheletro della sua mano  
sulla mia spalla e si informò  
se alle prossime elezioni avessi ancora intenzione di votarlo.*

*Gli dissi di sì, e mi separai  
da lui, connesso, per rientrare  
in quell'atmosfera di cloro, stamca,  
nella quale vivo la mia esistenza  
negli ultimi tempi.*

*Nichita Stănescu*

## MARIN SORESCU

### Atavismo

*Guardare dalla finestra è diventato un tic,  
tutti guardano dalla finestra.  
Leggono, lavano, amano, muoiono  
e di tanto in tanto fanno una capatina  
e guardano dalla finestra.*

*Che cosa volete vedere?  
Chi guardate?  
Datevi pace, chi doveva venire è venuto,  
chi doveva partire è partito,  
ciò che doveva passare davanti a voi è passato.*

*Abbassate le tendine,  
chiodate le imposte  
e misuratevi un'altra volta la pressione.*

*Dopo aver visto tutto — piogge, guerre,  
sole, talpe, avvenimenti,  
che si ripetono uguali,  
non credo che l'umanità desideri sul serio  
vedere altre cose.  
Eppure è lì, incollata alle finestre,  
con dentro gli occhi un vuoto.*

— Ar fi timpul, cred, să ne spuneti cîteva lucruri mai pe larg despre publicația de prestigiu care este «Nuova Rivista Europea».

— E întotdeauna neplăcut să-ți vorbești de bine propriii copii. N-am să spun decât două lucruri. Am resimțit dintotdeauna nevoia de a mă socoti mai mult decât italian ca apartenență. Și asta cu toată dragostea pe care o port țării mele; dar poate tocmai datorită faptului că, în perioada fascismului, am fost în permanență iritat de exacerbarea aceluia spirit autarhic, de a crede că noi înșine am fi biruitorii pămîntului și de a ne închide în noi. În ceea ce mă privește, datorită tradiției lombarde (noi, lombarzii, am fost întotdeauna deschiși către Europa —

LCB-Editionen

Aberglaube



Marin Sorescu

Manzoni a fost un mare european. Cattaneo a fost un mare european — întreaga noastră cultură lombardă nu a admis niciodată să se închisteze în ea însăși. Încă din adolescență m-am străduit totdeauna să cunosc cât mai multă literatură. Apoi, după 1945, am început să călătoresc în lume. Tot interesul meu s-a îndreptat către comparația, confruntarea diverselor literaturi. Pentru că una o poate îmbogăți pe cealaltă și procesul este reciproc. Chiar acum pregătesc două volume de eseuri, de note și impresii inspirate de literatura străină, din sfera mai vastă a Europei. Prin 1960, am fondat revista «Europa Letteraria», apoi, împreună cu Angioletti, am înființat «Comunitatea europeană a scriitorilor» care a funcționat până în 1968. După de faptul că, în secolul trecut, scriitorul Carlo Tenca — un mare eseuist și bun prieten al lui Cattaneo, fondator, acesta, al altei reviste curajoase de cultură europeană — «Politecnico», Carlo Tenca, zic, Intemeia tot aici, la Milano, «Rivista Europea». Dorința mea a fost de a mă conecta acestor mari comandamente ale secolului al XIX-lea. Dorința ei europeană, dînd revistei mele numele de «Nuova Rivista Europea». Mai mult italian și european, dînd revistei mele numele de «Nuova Rivista Europea». Lucrez această nu am de spus, pentru că nu-mi propun să-mi elogiez propriul vîlstar. Dar, revistă aproape de unul singur, desigur cu sprijinul colaboratorilor mei — dar, revistă trebuie să vă spun că paginez singur revistă, filă de filă, urmăresc personal realizarea ei în tipografie, iar 90 la sută din ilustrații provin din cărțile sau din arhiva bibliotecii mele personale — vă spun toate acestea ca să înțelegeți cât de mult mă preocupă revista. Și pentru că am amintit de biblioteca mea, care numără acum 30.000 de volume, trebuie să adaug că literatura română face parte din ea, fiind prezentă sub formă de traduceri și sub aceea a multor ediții originale. Și chiar dacă, așa cum spuneam, nu pot citi în sens propriu, totuși, conștiința că am în casă cărți ale prietenilor mei români, îmi dă sentimentul unei prezențe reale. Din cînd în cînd, mă bucur să le răsfoiesc cărțile.

Asta-i ! Spuneam la început că nu voi fi sentimental; scuzați-mă dacă nu m-am ținut de cuvînt. Îmi face plăcere să stau din cînd în cînd de vorbă cu poeți, romancieri, esești și critici din țara dumneavoastră. După cum vedeți, m-am referit la poeți. Voi aminti doar unul, pe prietenul meu Jabeleanu; m-am referit la esești, îl voi aminti din nou pe Balaci. Aș dori să-l amintesc iar pe dragul și valorosul Dan Hăulică, și pe care-l văd de fiecare dată cînd trece prin Milano. Totuși — un tînră poet, pe care-l văd, ca și tuturor celorlalți prieteni români — le adresez urarea să treacă cît mai des prin Milano, le amintesc că sediul revistei, ca și casa mea le sînt deschise. Veniți !

Convorbire realizată de MARIUS RALIAN

## Conjunția MOLIÈRE — BULGAKOV

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

### Doă spectacole gemene ?

De la Molière la Bulgakov . . . . . o seară !  
Ca și cum s-ar fi apropiat timpul nostru de timpul clasic, ca și cum adîncul vremii mai vechi ar fi chemat înspre sine un ecou îndepărtat și totuși înrudit. Pe două registre, în două tonalități, o singură temă, prelungită. Deși cel care o abordează în prima ca direct, devine subiect el însuși de tratare în a doua.  
Lumea văzută de Molière, aceeași lume (avînd însă în centrul ei pe Molière) văzută de Bulgakov. Tartuffe prelungit în Cabala bigoților.

O reîntre într-un spectacol care s-a dovedit temerar pentru că a pus laolaltă, cu destule riscuri, într-un singur gust și o singură viziune, două opere compuse la un interval de trei secole. Dor și fecund. Deoarece paleta materialului de reflecție concentrat în 24 de ore capătă o bogăție și o densitate cu care nu sîntem obișnuiți și care ni se impune aproape, copleșindu-ne.

Sigur că, în acest fel ciudat de împrejurare, textul intră în umbră (chiar dacă tălmăcirile sînt de importanță lui Romulus Vulpesu și a lui Leonida Teodorescu), iar spectacolul se bucură de lumina tuturor reflectoarelor (de altfel așa consemna valoarea în propriu a luminii în serile acelea memorabile). Și chiar îmi aminteam de un comentator



al lui Molière, René Bray, care numindu-l pe autorul lui Tartuffe, comédien écrivain, pentru a nu-l confunda cu scriitorii altfel al timpului, spunea: « Molière n'a de réalité que sur les planches de son théâtre, entre les chandelles et les portants, affublé d'oripeaux grotesques et répétant les mimes et les grimaces dont il tâche d'égarer les loges et le parterre. »\*

Citatul acesta mi se părea cît se poate de adecvat pentru starea în care se afla Molière pe scenă, (și pe lângă el, în a doua seară, Bulgakov), iar noi în sală. Căci am primit (nu privit) spectacolul ca atare. Cu îndrăzneală notabilă a spațiului scenic închis, în care se agitau, mai veseli sau mai gravi, comedienii prinși în ritmurile sprintene, inextinguibile însă, ale jocului scandat foarte bine de o riguroasă inteligență regizorală. Cu accente groșesti legate de o viziune comică globală în care intrau și gag-urile în cascadă, și o gestică uneori poate prea opăsată, și chiar imperfecțiunile de dicție ale unor actori mai tineri. Cu lumina, culoarea și sunetul, complementare, care toate laolaltă te făceau receptiv, te puneau în situația primirii simultane a mesajului estetic și etic, acesta din urmă, fără îndoială, nelipsind, dimpotrivă, reieșind intensificat, la capătul aventurii comice ca spectacol.

Spuneam mai înainte că în adevăratul caroussel comic, impresionant izbuit, după părerea mea de neșpecialist, textul a cărui plăcere o gustăm la lectură, își estompează valoarea clasicității propriu-zise, rămînînd cu aceea a vioiciunii replicii în sine. Căci cine mai are răgazul să asculte și să reflecteze la cuvintele elegante ale raisonneur-ului Cléante despre lipsa de măsură, în avolanga de recuzită comică ce se precipită asupra spectatorului?

Dar liniile patruleterului scenic pe care se desfășurau mișcările cele mai expresive, strîngeau fără milă, ca niște ineluctabile bariere mute, viața. Și revărsarea grotescă, în sens major, a spectacolului intra, cu o constrîngere de simplă geometrie, într-un subiacent dramatic comentariu al condiției umane.

De altfel, momentele finalului, cînd teribilul Loyal stăpînea cu teroare amabilă scena, aceasta devenea un fel de mormînt al personajilor. Așa încît trecerea spre Bulgakov și Cabala Bigoților era într-un anumit chip pregătită în jocul sensurilor (cu atît mai mult cu cît înălțarea pe verticală a dimensiunii prezenței regale opresive apărea printr-un artificiu încă de la sfîrșitul lui Tartuffe).

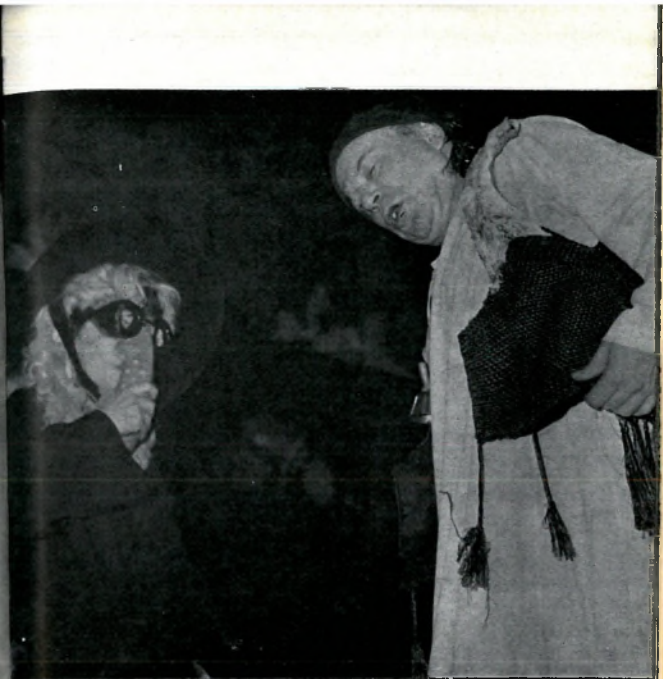
La Bulgakov, sensul tragic al condiției geniului de data aceasta, se ascunde sub delirante introduceri de nuanțe, și melodramatice, și groșesti, în ritmurile subtil diversificate. Cînd lente, trenante, lăsînd parcă timp pentru întrebări de destin, pentru însă posibile opțiuni ale nefericitului Molière; cînd susținute, aspre, ca decizive implacabile ale Regelui Soare care urcă și coboară de pe tronul său înălțat simbolic pe un nivel superior celui scenic și care mi-a părut asemănător cu un eșafodaj de ghilatină. Jos domnia artistul, sub puterea absolută a tiranului (straniu și sugestiv ca apariție). Între ei, « doi puternici, mișcînd o lume a « bigoților », a nedemnelor, măruntelor instrumenta prin care se împlinește destinul celor doi: strivirea geniului, apoteoza tiranului. Dar asta, numai în ordinea evenimentială. Pe duratele lungi, spiritul își ia revanșa asupra istoriei imediate.

Și totul a fost făcut, turburător, cu sistemul de semne al spectacolului, perfect unitar în sine: scenografie, joc, decor, costume, machiaj, toate sub semnul unei regii răsturnătoare de reguli și tradiții.

Trebuie să mărturisesc că ireductibilul purist clasicizant din mine a fost în serile acelea, învins. Ceea ce nu este o ușoară victorie reputată de autorii spectacolului.

\* Robert Bray: « Molière, homme de théâtre », Paris, Mercure de France — 1954





Conjunția Molière-Bulgakov: un continuu «teatru în teatru»... ▲

◀ «Un subiacent, dramatic comentariu al condiției umane»

◀◀ Cabala dezlănțuită: în imagine, actorii Mariana Buruiană și Constantin Drăgănescu



## În cazul «Cabalei»

1. *Traducerea.* Am tradus *Cabala bigoților* la cererea unui teatru bucureștean, de care mă leagă o veche și statornică prietenie. N-a fost teatrul «Bulandra», de care pînă la *Cabala bigoților* nu m-a legat nimic. Din cele mai diverse și cele mai neașteptate motive, teatrul care mi-a comandat traducerea n-a ajuns cu *Cabala* pînă la premieră. După un timp (vreo doi ani, dacă nu mă înșel) revista «Secolul 20» mi-a cerut textul pentru publicare și piesa a și apărut în numărul 2 din 1973. Se comemorau trel sute de ani de la moartea lui Molière și piesa reprezenta un fel de omagiu adus lui Molière de unul din marii și nefericiții scriitori ai secolului nostru. De altfel, în revistă piesa a avut și un supratitlu: «Molière d'après Molière».

Deci premiera traducerii românești a avut loc la nouă ani după apariția ei într-o revistă de renume «Secolul 20». Acum, la o jumătate de an după premiera de la «Bulandra», după grandiosul succes pe care l-au avut și piesa și spectacolul, este aproape de neînțeles cum de s-a putut ca timp de nouă (!) ani nimeni să n-o pună în scenă și, mai mult, nimeni să nu scrie o vorbă despre ea.

Primul care mi-a vorbit serios despre reprezentarea *Cabalei bigoților* a fost Octavian Cotescu. Discuția finală a avut loc în ianuarie 1981 în fața teatrului Național. Pe un ger de minus douăzeci de grade, Cotescu îmi expunea o idee care-l pasiona: realizarea unui spectacol *Tartuffe* și *Cabala bigoților* în care piesele să fie jucate una după alta în două zile consecutive. Am avut rezerve față de cuplarea literară a celor două piese, pentru că, din punctul meu de vedere, destinul lui *Tartuffe* nu face nicidecum parte din conținutul estetic al *Cabalei bigoților*. Voi mai reveni asupra acestei chestiuni.

După un timp, Romulus Vulpescu mi-a spus că «Bulandra» i-a cerut să facă o nouă traducere a lui *Tartuffe* pentru mai puțin obișnuitul la noi cuplaj cu *Cabala bigoților*. M-am bucurat. Am fost sigur că Vulpescu o să facă o traducere foarte bună. A și făcut o traducere de zile mari!

Difficultățile cele mai mari de care m-am izbit cînd am tradus *Cabala bigoților* au fost cele legate de stilul derogărilor. Aparent *Cabala bigoților* este o piesă istorică. Într-o altă fațetă a ei, reprezintă o istorie adaptată la o anumită interpretare a secolului nostru. Nu este vorba numai și nu este vorba atît de o interpretare ideatică, ci, mai ales, de o interpretare stilistică. Adică există o alternanță a așa zisului stil istoric cu un limbaj cotidian de o oarecare vulgaritate. Din acest punct de vedere *Cabala* este în același timp o piesă istorică și o piesă fals-istorică. Deci, o dublă derogare. Pentru că cele două modalități stilistice coexistă, se creează în piesă un limbaj artificial, mai exact un limbaj artificial de o mare naturalitate, un fel de natural al artificialului, de un mare efect dialogal, deci teatral. Să execuți o asemenea traducere înseamnă să realizezi un dans

◀ Un Rege-Soare memorabil: Florian Pittiș în rolul lui Ludovic al XIV-lea

pe sirmă, faci un pas greșit și totul se duce de-a dura: textul iese ori prea artificial, ori prea natural. Mai ales că acest alt de natural artificial reprezintă la Bulgakov expresia comică a unui conținut de o mare profunzime tragică. Deci, o inadecvare stilistică a traducerii duce inevitabil la o deformare a substanței tragice.

2. *Titlul. Cabala bigoșilor* este un titlu imposibil pentru o piesă. Este un titlu aproape de dicționar, adică cei mai mulți spectatori ar trebui să se uite în dicționar ca să afle ce înseamnă «cabală» și ce înseamnă «bigoș» și pe urmă să realizeze combinația între diversele accepții ale termenului «cabală», pe care accepție s-o lege pînă la urmă de «bigoș». E un caz destul de rar cînd un mare scriitor își botează o capodoperă cu un titlu aproape neinteligibil pentru marile publice.

Mai mulți oameni de teatru m-au sfătuit să schimb titlul pentru premieră. Dar chestiunea titlului mi-a apărut și-mi apare și acum ca o chestiune de moralitate. Eu n-am făcut decît să transpun literal titlul rusesc. Cred că piesa lui Bulgakov este una dintre cele mai mari piese ale secolului nostru (în rusește titlul este și mai puțin inteligibil decît în românește), dacă însă autorul (din motivele care l-au privit pe el și care nu mă privesc pe mine) a ținut la acest titlu încîrnat, datorită elementară a traducătorului este să respecte dorința primă și originară a autorului. Mai ales că aveam întipărită în minte traducerea titlului piesei mele *Criștău de aseară* în slovacă. «Aseară» e un cuvînt care nu există în slovacă și traducătoarea l-a tradus printr-o perifrază. Eu am avut posibilitatea să traduc titlul capodoperei lui Bulgakov direct. Și atunci nici un fel de argumente publicitare sau teatrale nu mai puteau să aibă vreo greutate. Succesul de public al piesei a anihilat orice fel de dubiu cu privire la caracterul comercial al titlului. E adevărat că se mai fac tot felul de confuzii, unele anecdotice, dar este aproape inevitabil în cazul unei piese de mare succes. Pînă la urmă o parte din spectatori vor afla și ce înseamnă «cabală» și ce înseamnă «bigoș».

3. *Spectacolul*. Din punct de vedere literar, cuplarea *Cobalei bigoșilor* și a piesei *Tartuffe* este, cred, falsă. Pentru că în *Cabala* nu *Tartuffe* este cauza prăbușirii lui Molière și nici măcar un pretext, este una din ultimele loviturile pe care Ludovic al XIV-lea o dă lui Molière. Pentru că în raportul de incompatibilitate dintre geniu și tiran, respectiv dintre Ludovic și Molière, interzicerea lui *Tartuffe* a fost una din loviturile de mîlăciua, în urma căreia s-a prăbușit Molière. Mai puțin puternică însă, decît celelalte, scoaterea în afara legii a lui Molière de pildă.

Ideea fundamentală și specială a piesei este cea a incompatibilității dintre geniu și tiran. O incompatibilitate realizată într-o formulă particulară.

Chiar de la începutul piesei, Bulgakov instaurează un raport de reală prietenie bărbătească între Ludovic și Molière, un raport impresionant de stimă și admirație reciprocă dintre un rege strălucitor și un artist strălucitor și nimic nu pare să poată umbri această admirabilă prietenie, nici măcar intrigile arhiepiscopului de Charon. Și totuși, pînă la urmă, Ludovic, îl va distruge pe Molière, într-o scenă scurtă, făcută parcă en passant, cum zic șahiștii. Incompatibilitatea devine astfel absolută, pentru că oricare ar fi raportul dintre un artist și un tiran, pînă la urmă tiranul îl va distruge, îl va nimici pe artist, nu în consecința vreunui conflict de interese, ci doar în virtutea faptului că tiranul trebuie să-l nimească pe artist, independent de faptul că-l prețuiește, că-l stimează, că-l admiră.



Cabala eficientă: depozedarea și strivirea artistului incomod (în imagine, actorii Octavian Cotescu și Mihai Mereuță)

În spectacolul de la «Bulandra» chestiunea s-a rezolvat magistral prin talentul a doi actori: Octavian Cotescu în Molière și Florian Pittiş în Ludovic. Prima calitate actoricească a celor doi a fost marea lor farmec scenic și tocmai acest lucru s-a constituit în baza unei incompatibilități dintre tiran și artist. Pe scenă nimic din raportul dintre cei doi protagoniști nu justifică distrugerea lui Molière și astfel incompatibilitatea devine absolută. Cred că acesta este punctul de vîrf al spectacolului. Și acesta, probabil, chiar trebuia să fie punctul de vîrf.

Dar marea realizare a spectacolului (a spectacolelor, pentru că e vorba și de *Tartuffe*) este extraordinarul succes de public. Succesul de public nu este, din punct de vedere artistic, important în sine, dar este important prin sine. Adică, un mare succes de public poate să fie obținut cu orice piesă bulevardieră avînd pe afiș o distribuție de vedete. Din acest punct de vedere, succesul de public, oricît ar fi el de mare, nu spune nimic. Cînd însă pe orbita marelui succes de public sînt lansate două capodopere, senzația este reconfortantă. E bine cînd marile opere literare intră într-un vast contact cu publicul. Pentru că, în fond, aceasta e menirea marilor opere: să intre într-un contact cît mai larg.



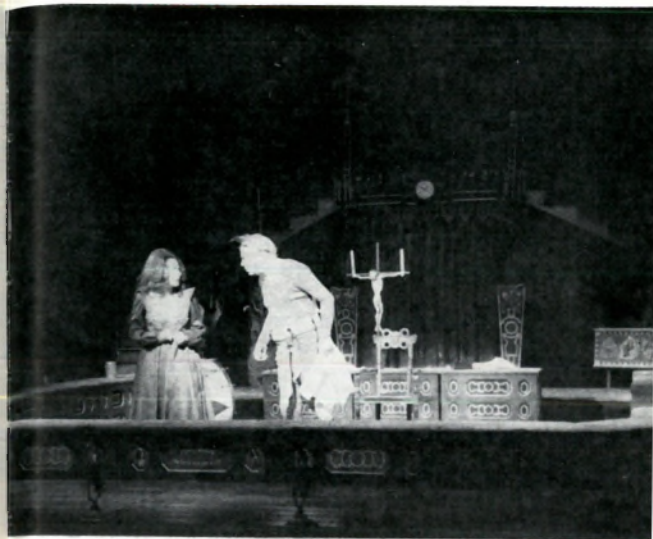
## «...temperatura culturală»

Simbioza celor două texte, astfel montate pe o singură scenă, provine, s-ar putea, și din faptul că, în calitate de regizor, cred personal foarte mult în poetica actului teatral. Poetica actului teatral conține în sine această capacitate a omului de a căpăta stare poetică, stare metaforică, în actul pe care îl îndeplinește pe scenă. Aceasta vine din credința mea foarte adâncă în poezie și metaforă ca mijloc de exprimare și, într-o anumită măsură, ca mod de existență. Existența simplă și terestră a individului nu poate avea valoare de exemplu, decît dacă se transformă și se transfigurează prin acea ardere care dă singură valoare existenței umane. Biologicul n-are ce căuta în actul teatral: ceea ce se întîmplă, trebuie să vină din contactul cu temperatura culturală.

Teatrul este, din acest punct de vedere, o artă conceptuală. Scena este locul unde arta teatrală se leagă cu poezia, cu artele vizuale și cu muzica. Evident, funcția scenei este unificatoare: e vorba de o funcție magmatică, de zonă, din care pot izvorî și alte forme de manifestare ale actului artistic. Nu există spectacol sau gest teatral pe care să-l fi putut personal gândi în afara unei lumi sonore, prezente, de altfel, întocdeauna împrejurul meu. E una din obsesiile mele și cred că, pentru mine cel puțin, e o cale de neocolit. Muzica trebuie să fie inserată aici ca existență, ca prezentă; ea trebuie să nască și să topească în ea, ca într-un izvor, elementele scenice specifice teatrului. Lumea sonoră pe care am construit-o în spectacolele cu *Tartuffe* și *Cabala bigoșilor* este, cred, o generatoare — și un bun adăpost în același timp —, de gesturi teatrale.

Consider că mediul cuvîntului ca atare este în ultimă instanță tot muzică. Un spectacol văzut într-o limbă necunoscută, poate rămîne de aceea, într-un anumit sens, un spectacol de teatru, impresionînd prin muzicalitate, prin sonoritățile cuvintelor, prin ritmurile vorbirii, ale frazării, ale liniilor și sinuozităților limbajului.

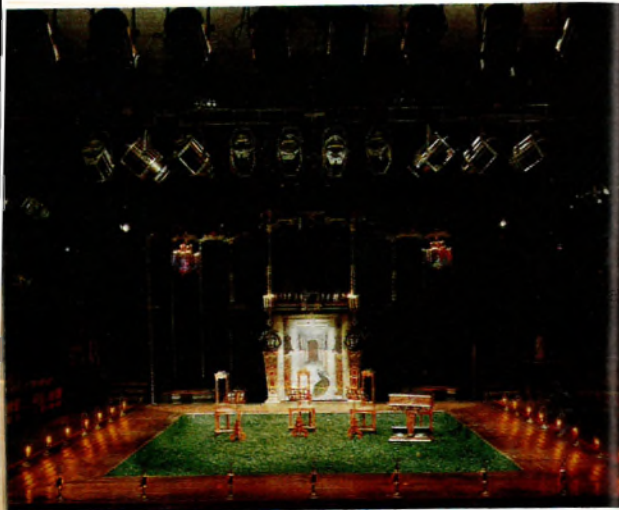
Prezența actorului în spațiul teatral — prezența sa pe o anume fracțiune de timp în inima scenei — e o investiție de mine cu valoarea unui raport special, antrenînd nu numai pe spectatori dar și alte segmentări, fracționabile la infinit, ca într-o serie numerică tînzînd către zero ca timp sau temporalitate; întră aici, firește, segmentarea mișcării, care poate fi împărțită pe diverse momente în funcție de fiece structură de acțiune.



Împotriva conjurației regale: Violeta Andrei și Octavian Cotescu într-o scenă dominată de beznă

Un exemplu de asemenea structură ar fi în *Cabala bigoșilor*, trecerea lui Bouton pe tron, într-un moment, de fapt, imaginar. E un moment de mare concentrare simbolică, în care Bouton, servitorul, are o funcție precisă, la care mă voi referi mai jos.

Într-o ordine paralelă, Cizmarul cel drept are, în concepția mea, o funcție mai amplă, (cum cred că s-a văzut), pentru că dincolo de momentele ascunse ale personajului există, în joc, și un moment foarte explicit: personajul este, de fapt, supraputerea, el este poliția regală în persoană, cea mai candidă și cea mai naivă ființă, dar cea care stă în anturajul imediat al vîrfului social; el este, de fapt, cel care conduce toată



Mesajele puterii: acest tron, dominînd în moduri diverse cele două piese

« Cabala », fiind firește, superiorul arhiepiscopului, și, evident, în acest fel, al regelui însuși. Toată structura politică a lumii zugrăvite de Bulgakov se regăsește în aceasta. « Nimeni » este, de fapt, cel mai mare; cel mai mare nu există, de fapt, căci întotdeauna cineva este mai mare încă, și cu mai multă putere încă; e vorba, în alte cuvinte, de ierarhia ciclică. Niciodată nu va fi Unul care să nu aibă pe Cineva deasupra; niciodată nu va exista Unul care să nu se teamă de Nimeni; întotdeauna Cineva se teme de Cineva și, aceasta este formula puterii absolute, caruselul puterii, în formulă perfectă. Normal, în momentul în care s-a închis cercul — un cerc vicios —, formula a atins perfecțiunea. Vorba lui Ionesco, luați un cerc, mîngîiați-l și va deveni vicios !



Momentul în care acest personaj se demască pentru public (de fapt nu se demască, ci se definește, pentru că nu este nimeni altcineva în scenă în momentul respectiv), e clipa uciderii luminilor, momentul cînd acest personaj sufocă lumina, înăbușă sfîșnicele cu niște cîrpe ude. Uciderea luminii se aseamănă cu uciderea copiilor din *Richard al III-lea* — moartea prin sufocare: sînt sufocate pe rînd, întîi o lumină, apoi a doua lumină, a treia lumină și a patra lumină; caracterul rămîne în cele din urmă în lumina lui personală, cea a proiectoarelor — nu a scenei sau a luminărilor; ci a lui personală —, cea care îl arată la treabă, lumina deci dinlăuntru, pe care o va stinge cu un simplu gest, spre a se ascunde în întuneric încă și mai bine, de unul singur și în mod deliberat. Or, acest lucru este semnificativ pentru tot ceea ce poartă



ca încărcătură personajul. El se definește în felul acesta criptic, e adevărat, și totodată metaforic — înfățișându-se a fi, în fond, stăpînul întregii mașinării. Iar înlocuirea pe tron a regelui printr-un al doilea bufon, — cel al piesei —, este, cred, la fel de semnificativă (pentru că există o similitudine perfectă între Rege și Cizmarul cel drept, pe o parte, și Molière și Bouton, bufonul său personal, pe de altă parte: fiecare teatru cu bufonul lui. Sînt două lumi care trăiesc paralel, iar momentul în care se intersectează provoacă distrugerea uneia din ele prin cealaltă. Nu vom afla însă cine pe cine a distrus, pentru că, la fel de bine, lumea teatrului lui Molière distruge lumea curții lui Ludovic al XIV-lea, într-un anume fel, în planul spiritului; iar lumea curții lui Ludovic al XIV-lea distruge în plan fizic, înăbușuși și năruie lumea teatrului lui Molière. Așadar aceste lumi în intersecție, aceste două drumuri care, pînă la un moment dat, păreau paralele, se întîlnesc; iar în acel punct — așa cum două paralele se întîlnesc la infinit — ele caută să se anuleze una pe cealaltă, se străbat neanulînduse totuși, ci, într-un fel, îmbogățindu-se una din cealaltă, preluînd, cu alte cuvinte, una din cealaltă: nimeni nu știe dacă ele se intersectează, sau dacă nu vor continua, cumva, unite la infinit, în stare de confluență; nimeni nu poate ști dacă ele nu trăiesc împreună, cu toată aparența unei trăiri paralele.

Iată deci o semnificație a trimeriei în planul molieresc imaginar — pentru că acest moment se petrece în planul imaginar al lui Molière; el nu poate face altceva, spațiul lui de existență fizică fiind camera — tronul e doar un plan al imaginației lui —, nu poate face decît să-și plaseze servitorul pe tron spre a-l putea insulta: căci poate într-adevăr să-și insulte servitorul, nu însă și regele. Totodată, dă însă regelui funcția de bufon, în propriul său plan psihic. Dar pus în situația de rege, bufonul se sperie. Aceasta este, după mine, un moment foarte semnificativ din spectacol: clipa cînd tronul e preluat rînd pe rînd de cei doi bufoni și de rege.

Acest tron, dominînd, în moduri diverse, cele două piese este numai în sens static un semn; el reprezintă pentru mine un mesaj, trăind și schimbîndu-și dinamic funcția și valoarea, de la un moment la altul. Începe, cum se știe, prin a fi ascuns, și rămîne astfel ascuns timp de trei ore, cît durează spectacolul cu *Tartuffe*; fiind acoperit, nu-l știm: îl presimțim doar, îl putem presupune. Cu cît sînt mai mult timp închisă perdeaua — pînă la terminarea primei piese — cu atît mai neliniștitoare devine prezența acestui mesaj; la urma urmelor, sala poate fi chiar dezamăgită, căci piesa, iată, s-a terminat, artiștii mulțumesc publicului iar perdeaua nu s-a mișcat: acolo nu s-a întîmplat nimic! Pare un element de prisos, un accident plastic, un farafastic, un nimic; și totuși vine momentul cînd acest element funcționează și mișcă, clipa cînd acest tron este dezvăluit încet, aparent pe neobservate: toți actorii stau cu spatele, publicul nu privește într-acolo, lumea din sală n-are privi probabil, minute în șir, dacă unul din actori nu s-ar întoarce, simțind parcă o privire în ceafă, o privire de profesionist. Întoarcerea către tron este primul element al mesajului în transmisie. (Indiferent dacă, în momentul acela regele se află sau nu

Un Tartuffe fără mască: Cotescu și Violeta Andrei în scena-cheie a piesei lui Molière ▶









fantasticele care alegorice, arcuiri de triumf magnifice, tablouri vivante savant luminate, precum și strălucirea rafinată a ceremonialului religios, acest gust teatral, deci, ne-a condus la ideea figurării celor trei elemente ale conflictului piesei — artă — puterea — religia; în termenii a trei spectacole: spectacolul teatral al trupei d-lui de Molière, spectacolul regal al curții, și spectacolul subteran al cabalei Sfintei Scripturi. Ne-am imaginat desfășurarea spectacolului ca un continuu « teatru în teatru », relația cu publicul nostru ridicându-se mereu la puterea a doua. Publicul sălii receptează direct spectacolul, dar și reacția personajului spectator. Astfel, relația spectacol-spectator devine ea însăși spectacol.

În repetiții a devenit evident că momentele de reprezentare ale trupei de actori nu justificau conflictul cu puterea. Efectul interzicerii spectacolului cu *Tartuffe* din « *Cabala* » nu exploda, nu trecea rampa. În același plan stilistic trebuia găsită o soluție, și astfel a apărut necesitatea jucării cuzei, adică a piesei *Tartuffe*.

Privite astfel, *Tartuffe* și *Cabala* fac parte dintr-un spectacol unic, în doi timpi de reprezentare — din cauza lungimii nu se pot juca legat — ele sint termenii unei demonstrații în care logic se joacă întâi cauza și apoi efectul.

Dealtfel, tot criteriul teatralității a condus la alegerea sălii Studio pentru desfășurarea spectacolului. Așezarea publicului pe trei părți ale scenei amplifică ideea de « teatru în teatru ». Cea de a patra latură este destinată « personajelor spectator », celui mai important fiindu-i rezervată loja regală din axul scenei. Simetriei dispozitivului scenic îi corespunde astfel o simetrie a relației public-actor. Această simetrie biaxială dă un fel de echilibru imaginii scenice, oferind regiei multiple posibilități de compunere a grupului de actori.

Coerența celor două reprezentații este susținută de un unic dispozitiv scenografic, în două variante, capabil să primească cele trei « teatre » al Actorilor, al Curții, al Cabalei. Din acest motiv schema lui de bază seamănă cu aceea a unui teatru.

La *Cabala* spațiul s-a structurat deci în următoarele zone: loja centrală, cu scările de onoare, destinată « personajelor-spectatori »; scena inelară, podică cu scinduri și conturată de lămpile de rampă ca zonă destinată « personajelor-actori »; și spațiul miezului central ca zonă cu funcțiuni multiple.

În *Tartuffe* lipsesc, nu în împlător, scările de acces dintre scenă și loja regală, fapt care se lămurește deplin în *Cabala* și capătă semnificația tăierii punților dintre putere și artă. Intrarea actorilor se face tot prin tunelul de sub loja centrală, de data asta însă închis de o perspectivă « trompe l'œil » ce dă un fel de eșantion din procedeele epocii de arhitecturizare a spațiului scenic. Miezul central este acoperit în întregime cu un strat de talaz verde.

Pe de altă parte, am fost preocupată de căutarea unor elemente scenografice cu puternic caracter teatral, care să aducă ceva din farmecul teatrului ambulant, să poată semnifica publicului contemporan o anume candoare a teatrului de tip « commedia dell'arte ». Am crezut că le găsim în câteva elemente din zona teatrului de circ, zonă ce pare că mai păstrează încă ceva nealterat din acea candoare, fiind în același timp familiară publicului nostru. Astfel în *Cabala*, intrarea actorilor se face printr-un tunel închis de clasică draperie cu lambrochin, scena e limitată către interior de o manivelă continuă, tapită cu catifea roșie; iar în *Tartuffe* dispare mantinela dar apare talașul. Provizoriul teatrului ambulant e sugerat de prezența lăzilor cu costume și recuzită, baza materială a teatrului, de care Molière este lipsit, odată cu retragerea protecției regale.

În contrast cu modestia mijloacelor folosite pentru spectacolul teatral, spectacolul regal se scaldă în lumina candelabrelor bogate în luminări ce se reflectă în oglinzi, iar în costume predomină tonurile de argintiu.

Subterana *Cabalei* este subliniată prin folosirea celor două uși metalice laterale din subsol, luminarea spațiului de sub podeaua scenei inelare, costumele întunecate cu luciu rece și efectul tehnic de reverberație a replicilor.

Lumina a marcat preciz trecerile de la un tip de spectacol la altul și a păstrat cu subtilitate echilibrul dintre sursele din decor și lumina proiectoarelor, valorificând plastic și potenșind dramatic linia spectacolului.

Volumul mare de muncă a fost investit, însă, în proiectarea zecilor de desene la scară 1/1 pentru detaliile obiectelor de mobilier și recuzită. Aici mi-au fost de un mare ajutor cele două studențe din anul IV scenografie, asistentele de decor Marina Drăghici și Vioara Bara care, timp de șase luni, au proiectat cu răbdare și pricepere mese, scaune, cariatide, candelabre, lustre, cutii de machiaj, etc. toate executate în atelierele teatrului.

Nu întâmplător, am lăsat la urmă relația dintre concepția regizoral-scenografică a spectacolului și excelența trupă de interpreți în frunte cu Octavian Cotescu. Despre această echipă constituită în repetiții și verificată exemplar în spectacol a scris pe larg cronică dramatică. Aportul ei a fost creator, rezolvări de scene născându-se din înțelegerea comună a teatralității ca stil al spectacolului. Ridicarea lui Bouton pe tronul regal, în actul V din *Cabala* este o rezolvare magistrală a scenei propusă de maestrul Cotescu, și acesta este doar un exemplu.

Două sint motivele pentru care m-am apropiat afectiv de elaborarea acestui spectacol.

Primul este voluptatea re-descoperirii unui mecanism — cel al teatrului, — pus în evidență, așa cum spuneam, de transformarea relației sală-scena, esență însăși a teatrului, în obiect de spectacol. Din acest punct de vedere finalurile din *Tartuffe* și *Cabala* sint exemplar simetrice.

Al doilea este tema spectacolului: destinul creatorului în relație cu instituțiile sociale, temă ce se localizează chiar pe teritoriul teatrului, adică în regiunea în care sensibilitatea mea are o acuitate maximă sau face parte, cum spune Marin Sorescu, din « partea carosabilă a sufletului meu ».



PREZENTAREA TEHNICĂ  
SANDA GUSTI



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”

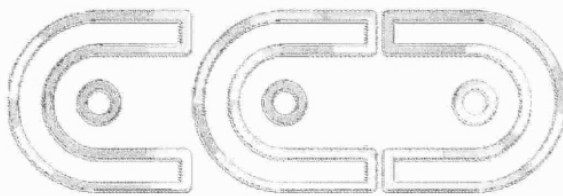
## Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.35  
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.30  
BUCUREȘTI

Lei 51

43 804

...ia Ziarștilor Independenți din România



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

